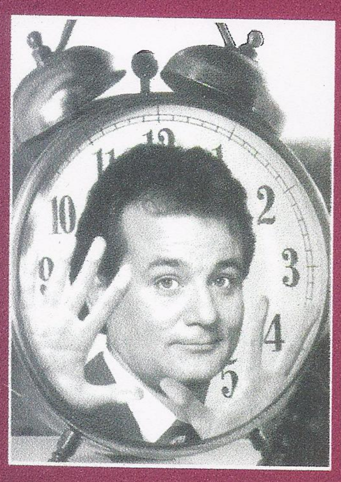
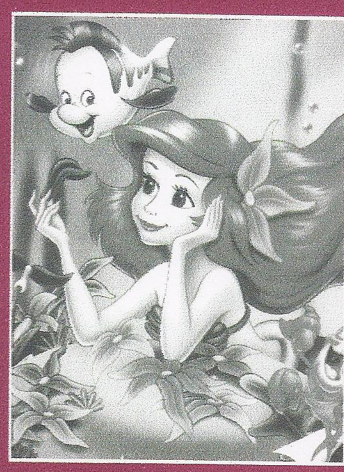
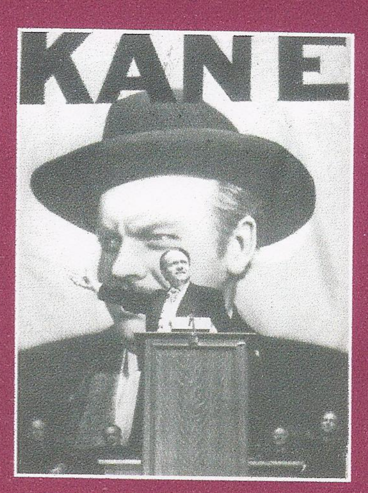
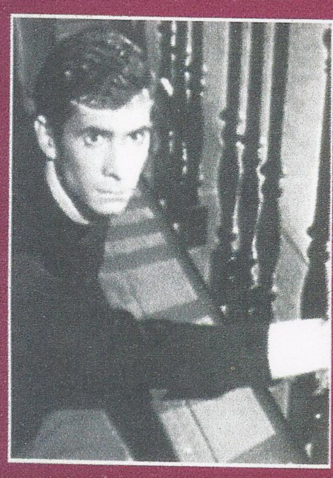
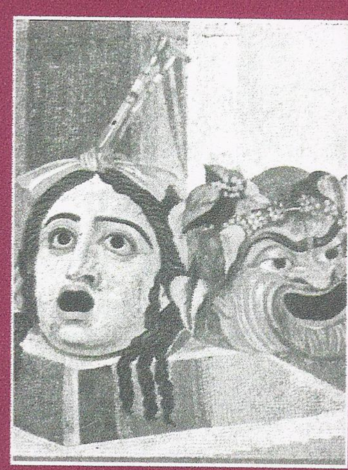
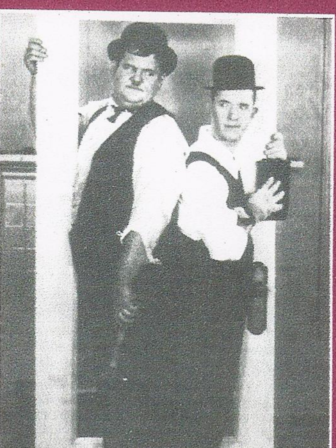
Yves Lavandier

La dramaturgia

Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic

La dramaturgia

Los mecanismos del relato:
cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic

Yves Lavandier

EDICIONES INTERNACIONALES UNIVERSITARIAS
MADRID

Título original: *La dramaturgie*

Ediciones Internacionales Universitarias, S.A.
Pantoja, 14 bajo – 28002 Madrid (España)
Tfno.: + 34 91 519 39 07 – Fax: +34 91 413 68 08
e-mail: eiunsa@ibernet.com

ISBN: 84-8469-090-3
Depósito legal: NA 2.765-2003

Tratamiento: PRETEXTO. Estafeta, 60. Pamplona

Imprime: GRÁFICAS ALZATE, S.L. Pol. Ipertegui II. Orcoyen (Navarra)

Printed in Spain - Impreso en España

A mi dulce entorno

Jean-Pierre
Geneviève
Catherine
Clémentine
Valentin
Aurélien
Baptiste

Índice

METODOLOGÍA

Prólogo a la segunda edición

«La crítica es fácil, y el arte difícil».
(*Le glorieux*)

«Dicho esto, el derecho a criticar a Shakespeare no conlleva la potestad de escribir obras superiores».
(George Bernard Shaw [132])

Edición corregida y aumentada

La primera edición de ***La dramaturgia*** salió a la luz en abril de 1994. Teniendo en cuenta los plazos de impresión, han pasado más de cuatro años y, durante ese tiempo, no he dejado de explorar los principios del relato dramático, de ir al cine o al teatro, de organizar talleres y, por supuesto, de escribir guiones. La revista ÉCRAN TOTAL me brindó a lo largo de un año la oportunidad de publicar mis reflexiones, lo cual me ha servido de gran ayuda. Con motivo de la reimpresión del libro, ha sido necesario acometer una revisión de la obra original.

Esta nueva edición retoma la parte fundamental del texto de la primera. Sin embargo, he retocado o añadido algunos apartados y numerosos ejemplos: el léxico cuenta con algunos conceptos nuevos; he añadido dos anexos; uno sobre el cortometraje y otro acerca de la lectura de una obra dramática. Y he intentado ser un poco más amable. Soy consciente de que, a veces, tiendo a dar lecciones, o a dejarme llevar por un arrebato de mal humor. Lo cual no tiene nada de... encomiable. Es tan fácil condenar o ensalzar desde un sillón, y tan difícil escribir una buena película o una buena obra de teatro que, con este libro, desearía alcanzar una humildad y una serenidad de las que por el momento carezco. Aunque estoy en ello.

1. Los números entre corchetes [ ] nos remiten a la bibliografía del final del volumen.

Entre las numerosas cartas que generó la primera edición del libro me gustaría referirme a la de un joven cineasta francés, Jérôme Soubeyrand. En ella planteaba una pregunta que me sigue preocupando y para la que no encuentro respuesta.

Soubeyrand escribe: *«La relectura del **Tartufo** me reveló que la escena del altercado entre los amantes (II/4), que usted fustiga con mucha razón porque no aporta nada a la acción, es una de las más bellas de la obra y hasta del repertorio. (...) Como espectador, me entristece la eventualidad de que nunca me vea sorprendido por una construcción rara, o por una escena incongruente que desvele o me muestre una perspectiva de la vida que no esperaba. (...) Su libro es una herramienta formidable en manos de un guionista, de un realizador o en mis manos. Sin embargo, en las de algunos responsables, se convierte en un arma terrible, y me temo lo peor. (...) Naturalmente, tales no son ni sus propósitos, ni sus intenciones. Pero me temo que, tal y como está, ello no sea más que una consecuencia accesoria y perversa inevitable. Corresponde al hombre poder medir el alcance, las consecuencias y la realidad de su poder, y su libro es un acto de poder muy fuerte».*

Estoy bastante de acuerdo con Jérôme Soubeyrand; aunque no distingo a los artistas que sabrían utilizar este libro de los demás, y de los responsables que lo convertirían en un instrumento de poder. En realidad, a veces me digo que debería haber escrito dos libros. Uno, para los profesionales (artistas o responsables) rebeldes, libres de toda influencia artesanal o pedagógica, únicamente sometidos a la espontaneidad de su talento innato. Y otro, para los perfeccionistas metódicos y racionales que rápidamente tienden a ser más papistas que el Papa. A estos últimos, les sugeriría que se tranquilicen, y que sean menos rigurosos con las reglas. No he tenido el valor de escribir dos libros. Mi acto de poder, como dice Soubeyrand, es proponer una herramienta lo más desarrollada posible, y considerar que sus usuarios potenciales son personas responsables. Corresponde a los artistas y responsables decidir el uso que le van a dar. Y a sus interlocutores rechazar el uso abusivo que pudiera hacerse.

De algunos encuentros determinantes

«Enseñar el drama es aprender a definir al hombre, es aprender a conocer el sentido de la vida».
(Shohei Imamura [71])

Esta obra es el fruto de encuentros muy diferentes entre sí, sin la suma de los cuales nunca hubiera visto la luz.

Todo se remonta a Frank Daniel, que fue mi profesor de escritura de guiones entre 1983 y 1985. En aquella época era, junto con Milos Forman, codirector de la Escuela de cine de la Columbia University de Nueva York, donde abordé la escritura de guiones y la dirección. Frank era considerado en Estados Unidos, y en algunos países europeos, un gran especialista en la enseñanza de guiones. De origen checo, había sido profesor en la Escuela de cine de Praga (la FAMU), antes de emigrar a Estados Unidos.

En 1983, Frank Daniel nos recomendó la lectura del libro ***Dramatic construction*** [94] de Edward Mabley, publicado a comienzos de los años 70. Por entonces, el libro estaba agotado y resultaba difícil de encontrar. Lo sigue estando en las fechas en las que escribo este libro, tanto en Estados Unidos como en Francia, donde en cualquier caso no ha sido traducido. No obstante, existía una copia en la biblioteca de la Columbia University, y ello me permitió descubrirlo. Se trata de una obra notable[1].

Edward Mabley por su parte nos recomendó varios libros, entre ellos un ensayo excepcionalmente brillante, y desgraciadamente inédito en Francia: ***Tragedy and comedy*** [80] de Walter Kerr. Kerr, célebre crítico teatral, es también el autor de ***The silent clowns*** [79], dedicado a los cómicos del cine mudo, e igualmente notable desde todos los puntos de vista. Para concluir con los libros que me han ayudado a entender la dramaturgia, es necesario citar dos obras justa-

1. Frank Daniel murió en 1995 y Edward Mabley a comienzos de los años 80. No debe confundirse ***Dramatic construction*** [94] con ***The tools of screenwriting*** [69] de David Howard y... Edward Mabley, que es una adaptación muy *hollywoodiense* del original de Mabley de 1993.

mente reconocidas: ***Psicoanálisis de los cuentos de hadas*** [15] de Bruno Bettelheim y ***El cine según Hitchcock*** [66].

Bruno Bettelheim, Frank Daniel, Alfred Hitchcock, Walter Kerr y Edward Mabley constituyen, por lo tanto, la base de mi reflexión sobre la dramaturgia[2]. Después, dos actividades esenciales me permitieron concretar, pulir y explorar esta reflexión. La de guionista profesional, lo que es bastante lógico. Y la de docente, puesto que a partir de 1987 organicé y dinamicé numerosos talleres de escritura dramática, lo que desembocó en mis dos actividades más recientes: *script doctor* y animador de seminarios sobre dramaturgia. Tanto los dos primeros responsables que confiaron en mí (Françoise Villaume del Centro Nacional de Escrituras de Espectáculos de Villeneuve-lez-Avignon y Jacqueline Pierreux de la Radio-Televisión Belga Francófona, de Bruselas), como los alumnos que han pasado por mis talleres han igualmente contribuido a la aparición de este libro. Entre ellos tengo que mencionar a Tomás Romero y a Emmanuel Oberg, que me han ayudado en mi estudio, y que han sobrepasado, ampliamente, la condición de antiguos alumnos.

Finalmente, este libro debe mucho a mi mujer, Catherine, y a mis hijos, Baptiste, Aurélien, Valentin y Clémentine, que tanto me han enseñado de la vida y, por lo tanto, de la dramaturgia. Ya que, al igual que Imamura, creo que comprender la primera es comprender la segunda.

A todos, gracias.

Y.L.

2. Aunque no esté directamente vinculada con la dramaturgia, se podría añadir a estas fuentes una ciencia humana: el análisis transaccional. Se trata tanto de una teoría de la personalidad como de una forma de psicoterapia. Fue elaborado en los años 60 por un psicoterapeuta americano llamado Eric Berne. Los vínculos entre el análisis transacional y la dramaturgia son fascinantes. Estoy convencido de que las obras de Eric Berne (en particular ***¿Qué dice usted después de decir hola?*** [13] y de otros dos transaccionalistas, Claude Steiner, ***Los guiones que vivimos, análisis transaccional de los guiones de vida*** [135] y Fanita English, ***Qui suis-je face à toi?*** [42]) entusiasmarán a todos los autores dramáticos. Se los recomiendo. Aunque mi libro no se base ni en las teorías y experiencias de Eric Berne, ni en las de sus sucesores, coincide con ellas en muchos puntos, algunos de los cuales veremos más adelante.

Introducción

«¿Y después?...».
(el tirano a Shéhérazade)

«Esta obra de teatro es la cosa en la que capturaré la conciencia del rey».
(Hamlet)

«La verdad es que la invención dramática es el primer esfuerzo del hombre por llegar a ser intelectualmente consciente».
(George Bernard Shaw [131])

«Hay que diseñar una película como Shakespeare construía sus obras, para el público».
(Alfred Hitchcock [66])

«... distraer en el sentido más amplio y mejor de la palabra, es decir, cautivar a las personas, sujetarlas con mano firme y, al mismo tiempo, hacerles pensar».
(Ingmar Bergman [9])

«Busco en la naturaleza humana aquello que es constante y fundamental».
(Claude Lévi-Strauss [91])

El término «dramaturgia» viene del griego *drama* que significa «acción». La dramaturgia es, retomando la definición de Aristóteles [4], la reproducción y la representación de una acción humana. Esta reproducción puede presentarse en el teatro, la ópera, el cine, la televisión, donde la acción es vista y oída; en la radio, donde únicamente puede ser escuchada; y, en menor medida, en el cómic, donde la acción es vista y también leída.

La dramaturgia es pues un arte, al igual que la literatura, con la que no se debe confundir. La literatura se escribe para ser leída, la dramaturgia para ser vista y/u oída. Recordemos que el término «teatro» viene del griego *theastai* que significa «ver». [Nota: Las encrespadas relaciones que mantienen la literatura y la dramaturgia son ampliamente examinadas al final del volumen, en el anexo dedicado a la adaptación de novelas].

Antes de analizar en detalle la esencia de las acciones humanas, los mecanismos y las razones de ser de su representación, me parece necesario decir dos palabras sobre la utilidad de la dramaturgia, y por qué debe aprenderse. Es el objeto de esta introducción.

«Cuéntame una historia»

Durante la Segunda Guerra Mundial, en el gheto judío de Vilnius, una mujer dirigía un teatro. Con su escasa ración de pan, modelaba pequeñas figuritas. Y todas las noches daba vida a sus actores de miga de pan ante espectadores hambrientos y destinados a morir. Todas las noches hasta el final.

Esta historia, relatada por Ariane Mnouchkine [101], que la escuchó a su vez de boca de Yosua Sobol, ¿es auténtica? ¿O no es más que una «historia» —como se suele decir—, terrible y conmovedora? Poco importa. De una manera u otra esto demuestra que, independientemente de la edad o de las circunstancias, el ser humano necesita que le cuenten historias.

No es una necesidad superflua. Se puede vivir sin hacer deporte, sin viajar, sin tener hijos... Pero no se puede vivir sin historias. El relato, ya sea para uno mismo o para los demás, ya cuente una realidad o sea inventado, ya sea en forma literaria o dramática, realista o simbólica (véanse las parábolas bíblicas o los cuentos de hadas) es tan vital para nuestro psiquismo como el oxígeno para nuestro organismo. En ***Psicoanálisis de los cuentos de hadas*** [15], Bruno Bettelheim demuestra cuán útil es el cuento para el niño. No sólo porque le distrae y alimenta sus representaciones imaginarias, sino también, y sobre todo, porque le ayuda a resolver sus conflictos, le da esperanza en el futuro, y le permitir madurar sin volverse psicótico. Resumiendo: porque le ayuda a vivir.

Una forma de relato fascinante

Convertido en adulto, el ser humano sigue necesitando historias. En primer lugar, le distraen, en el sentido etimológico del término, es decir, «le llevan lejos», le hacen olvidar la cotidianidad. Aunque hacen mucho más que eso. Después de todo, unos fuegos artificiales, una copa, un partido de fútbol, un juego televisivo o la visita a la Sagrada Familia también distraen. Sin embargo, no nos permiten penetrar en el pensamiento del otro y, sobre todo, que sintamos las emociones del otro. Lo cual no es baladí. El ser humano conoce bien su pensamiento, sus deseos y sus emociones parásitas [1], y bastante mal su imagen. Para las personas que nos rodean, es lo contrario. Nosotros conocemos más su imagen y sus emociones que su pensamiento o sus deseos. La dramaturgia posee la facul-

1. Ver Fanita English [42], que distingue las emociones parásitas de las emociones auténticas.

tad de tenerlo todo, de hacer comulgar imagen, pensamiento, deseo y emoción, de hacer que el espectador se funda parcialmente en el otro.

Lo notable es que ese otro es a la vez un personaje de ficción —que pronto llamaremos protagonista— y el autor que se esconde detrás, como Flaubert se escondía detrás de Madame Bovary. En dramaturgia, abundan los ejemplos: Sófocles se esconde detrás del viejo Edipo (***Edipo en Colono***), Molière detrás de Arnolfo (***La escuela de las mujeres***), Hitchcock detrás de Christopher Balestrero (***Falso culpable***), Hergé detrás de Tintín, los Hernández y Fernández y el capitán Haddock todos juntos (***Tintín***), etc. Entre Charlot y Chaplin la relación es más evidente. La dramaturgia crea, por lo tanto, un doble vínculo: entre el autor y el espectador, lo que es consustancial a todas las artes, y entre el personaje y el espectador, que es lo que llamamos identificación. Freud [52] y Nietzsche [109] entre otros defienden que este fenómeno de identificación es uno de los placeres fundamentales del drama. Probablemente, presenta un interés terapéutico. En la India algunos médicos cuentan a sus pacientes una historia relacionada con los síntomas que padecen, en lugar de prescribirles medicamentos.

Añadiremos que la dramaturgia mantiene singulares similitudes con el mundo onírico. El ser humano es a la vez actor y espectador de sus propios sueños, aunque éstos no cuenten, siempre, una historia. Y desde su posición de espectador se identifica con el protagonista de una obra dramática. Y el sueño, lo sabemos, es igualmente un alimento vital para nuestro psiquismo.

Los orígenes del drama

La dramaturgia está presente en todo ser humano. Los estudiosos del teatro[2] tienen por costumbre situar el origen de la dramaturgia en el rito religioso. La imitación de las acciones humanas (o divinas) tuvo lugar, en un primer momento, en un espacio sagrado, siendo sus primeros actores sacerdotes —incluso en las civilizaciones llamadas primitivas. Los primeros temas fueron las actividades humanas esenciales (nacimiento, muerte, caza, etc.) y los elementos naturales (tormenta, sol, germinación, etc.). Poco a poco la representación se enriqueció. Y, sobre todo, pasó de lo sagrado a lo profano, aunque, y vamos a verlo, haya conservado algo de su carácter religioso (en el sentido etimológico del término). En Occidente este fenómeno tuvo lugar en dos momentos: en el V siglo a.C. en Grecia, y al final de la Edad Media en Europa.

Pero yo veo otra génesis del drama, de naturaleza diferente y tal vez más profunda. Un bebé que aprende a andar o a hablar dispone de una fuerza instintiva: la imitación. Es decir, representa las acciones humanas de sus padres o de sus hermanos y hermanas. Más tarde, el niño no dejará de imitar a sus mayores. Hace más que eso: crea universos más o menos ficticios y representa en ellos

2. Ver en particular, ***Masters of the drama*** [55] de John Gassner.

distintos papeles. Fabulación y desdoblamiento forman parte de su vida diaria. De hecho, situándonos en esa zona simbólica que se encuentra a caballo entre realidad y fantasía, la dramaturgia se asemeja al juego infantil de «hacer como si». Hasta podemos manifestar que constituye el equivalente adulto. En resumen: el primer actor espectador-autor dramático no es ni el brujo pigmeo ni el sacerdote griego, sino el niño que todos hemos sido. Es, en parte, por lo que nos referiremos a él en esta obra. Subrayaré que el niño es en primer lugar espectador, después autor —adaptador, deberíamos decir—, y finalmente actor.

La dramaturgia es un lenguaje

No todos los autores dramáticos son conscientes de que su trabajo es útil y responde a necesidades fundamentales. Sin embargo todos, sin excepción, escriben para los demás, para esos otros que llamamos el público. Una obra dramática no existe más que por y para el público. Es una partida que se juega entre dos: autor y receptor, con el actor-personaje como intermediario.

De hecho, por mucho que los actores se dirijan los unos a los otros, todo lo que dicen tiene un objetivo y sólo uno: el espectador. En ocasiones ni tan siquiera se encubre la intención. En ***Charlot tiene una mujer celosa*** el bastón de Charlot (Charles Chaplin) levanta accidentalmente la falda de Mabel (Mabel Normand). Ante la joven, se apresura a regañar a su bastón. Pero en cuanto Mabel se da la vuelta, le da las gracias abrazándolo. ¿A quién va destinado ese gesto, que nadie en su sano juicio haría en la vida real, si no es al espectador?

Si la dramaturgia permite expresarse y comunicar al mismo tiempo, se trata entonces de un lenguaje. Watzlawick [156] afirma que un psicoterapeuta que no hable el lenguaje del paciente está abocado al fracaso. En mi opinión, sucede lo mismo con los artistas. Los autores que no se preocupan por manejar el lenguaje de su arte, es decir, por saber cómo el público recibe y percibe la dramaturgia, son frecuentemente inaccesibles. Tal vez piensan que es el público quien debe sentir curiosidad por sus obras, cuando son ellos los que deben suscitarla. Quizá tienen miedo de perder su esencia, su talento, su espontaneidad. Es una pena, sobre todo teniendo en cuenta que, en mi opinión, ninguna actividad humana (o animal) es gratuita, o inútil. Todo tiene por objeto cubrir necesidades —en particular evitar la muerte, la locura o el dolor— aunque, a largo plazo, pueda generar consecuencias negativas para sí o para los demás. En otras palabras, no hay dramaturgia porque haya autores dramáticos, sino que hay autores dramáticos porque el ser humano necesita de la dramaturgia. Los autores, lo quieran o no, están ahí para dar una respuesta a esa necesidad.

No obstante, tener en cuenta al público y tener en cuenta todos los gustos del público son dos cosas diferentes. Expliquémonos. Todo espectador, como todo ser humano, alberga buenos y malos instintos, algunas fuerzas inconscientes que crecen y otras que decrecen. Y esto es así tanto para el público de gallinero (el público receptivo y popular que se sienta en la parte alta de los teatros), como para la elite cultural. Entre los malos instintos citaré el gusto por el sensacionalismo, el miedo a lo desconocido de algunos —que se traduce por un conservadurismo en el ámbito artístico—, o un ansia de ruptura en otros —que se plasma en una obsesión por la vanguardia. En definitiva, no son más que dos ilusiones de libertad. De hecho tener en cuenta al público no consiste ni en alabar los malos instintos ni en dejar de ser uno mismo. Se trata, simplemente, de cubrir tres necesidades —la necesidad de emoción, de sentido y de distracción— utilizando, en el espectador, aquello que constituye el acervo común de la humanidad. «*Si bien es cierto,* decía Erwin Panofsky [111], *que el arte comercial corre el riesgo de convertirse en una prostituta, no es menos cierto que el arte no comercial corre el riesgo de convertirse en una solterona*». Tener en cuenta al público dejando de lado algunos de sus gustos es hacer de la dramaturgia una mujer serena, bella de alma, directa y accesible, y esto con la mejor de las intenciones.

Esta obra va dirigida, por lo tanto, a toda persona interesada en contar una historia con formato dramático, y preocupada por transmitir correctamente su pensamiento a los demás. Para ello, se esfuerza en poner al día los mecanismos de la dramaturgia, en entender el fundamento, y en proponer un abanico de herramientas tanto prácticas como teóricas. El conocimiento y, mejor aún, el control de estas herramientas debe permitir:

— Respetar el universo y la sensibilidad de cada autor.
— Plasmar el pensamiento de un autor de manera clara y eficaz.
— Resultar entretenido.
— Ser democrático sin ser demagógico.
— Agradar al mundo de la industria del espectáculo.

¿Qué autor no tiene ni ganas, ni necesidad de alcanzar estos objetivos?

En el caso del cine, podríamos añadir que estas herramientas permitirían a los europeos abandonar campos de batalla olvidados donde es fácil ganar (por falta de competencia), y enfrentarse a los norteamericanos en el único terreno que, a no mucho tardar, le quedará al cine: el del relato.

La existencia de reglas

No hay obra de arte sin estructura. Si la dramaturgia es un lenguaje, éste se rige por una gramática y, por lo tanto, por reglas. Y, como todas las reglas, éstas pueden aprenderse. ¿Por qué extrañarse? Excepto las funciones biológicas básicas, como digerir o respirar, todas las actividades humanas se aprenden: la lectura, montar en bicicleta, llevar las cuentas, cocinar, la música, la ebanistería, la arquitectura... Hasta la literatura, cuyas reglas —de escritura, de gramática, pero también de composición— aprendimos en la escuela. ¿Por qué negarlo en el caso de la dramaturgia?

Porque la idea de la existencia de reglas en dramaturgia choca o molesta a algunos profesionales, sobre todo en Francia. Quizá porque piensan que una regla no se puede conocer de manera inconsciente, o quizá porque creen que re-

gla equivale a receta, o a solución. Es un poco más complejo. El término regla engloba una infinidad de nociones y de niveles muy variados de obligación. En ***Aspectos de la teoría de la sintaxis*** [29] el lingüista Noam Chomsky diferencia las reglas de la competencia, que generaron la gramática, de las reglas de resultado, que dieron lugar al estilo. Los mecanismos del lenguaje dramático están emparentados con las primeras. A cada cual, después, le corresponde configurar su estilo «depurando».

El origen de esta reticencia con relación a las reglas se remonta tal vez a los clásicos franceses. Racine en el prólogo de ***Berenice*** [119] dice «*La regla principal es la de agradar, o la de llegar al público...*». Y a través de Dorante, Molière declara en ***La crítica de La escuela de las mujeres***: «*Quisiera yo saber si realmente la gran regla de todas las reglas no es otra que agradar, y si la obra de teatro que ha alcanzado su objetivo lo es porque ha seguido la buena senda*». Efectivamente. Pero Dorante-Molière no reduce todas las reglas a la de agradar. Racine tampoco dice que la regla principal sea la de agradar, aunque añade: «*... todas las demás han sido hechas para que se alcance la primera*». Lo que quiere decir que hay otras. Victor Hugo irá todavía más lejos en la contradicción. En su célebre prólogo de ***Cromwell*** [70] declara que no debe haber «ni reglas, ni modelos», lo cual no le impide, en el mismo momento, enunciar algunas reglas como la unidad de acción, la mezcla de géneros o el mantenimiento del alejandrino.

Por miedo u orgullo, a los artistas les interesa, con frecuencia, hacer creer que poseen un talento infuso y que éste se inscribe en su molécula de ADN, o que han sido tocados por la gracia. Esto les hace menos accesibles, más únicos, más divinos. Yo creo que la realidad es menos halagadora. Hasta los genios conocen las reglas. Son, de hecho, los que mejor las conocen, aunque se trate de un conocimiento inconsciente. Y Molière no es una excepción. Él mismo lo dice en ***La crítica de La escuela de las mujeres***, minutos después de haber lanzado su célebre frase. Dorante reconoce implícitamente la existencia de reglas y dice de ***La escuela de las mujeres***: «*... haría ver, fácilmente, que acaso no tengamos ninguna obra de teatro más regular que ésta*».

Naturalmente, como la dramaturgia sigue siendo un arte y nunca será una ciencia exacta, y como las reglas son considerables y complejas, no pueden ser asimiladas a simples recetas. En verdad son difíciles de controlar, y requieren capacidades que no todo el mundo posee. Además, su conocimiento no sustituye al talento —aunque permite alimentarlo. Por otra parte, tranquiliza pensar que una competencia no puede ser reducida a reglas, y que tampoco se pueden confundir las unas con la otra. Lo cual no quiere decir que el conocimiento, o mejor dicho, el dominio de las reglas de la dramaturgia, no sea una herramienta formidable para aquél que quiera convertirse en dramaturgo o guionista y que posea una mínima predisposición.

¿Qué reglas?

Puesto que las reglas existen ¿cómo dar con ellas? El principio es muy sencillo: cuando se estudia el repertorio dramático desde Sófocles a Beckett, de Chaplin a Hitchcock, pasando por Brecht, Molière o Shakespeare, se comprueba que todas las obras consideradas maestras se rigen por mecanismos constantes.

No tiene nada de sorprendente. La dramaturgia imita la vida de los seres humanos, ahora bien, ésta es fundamentalmente la misma desde hace milenios, desde los ritos primitivos. En efecto, desde ese momento, el ser humano:

— nace con un cerebro bastante potente para tomar conciencia de sí mismo;
— nace en estado de impotencia y dependencia;
— vive una impresionante sucesión de conflictos y de sentimientos negativos, siendo los dos principales la ansiedad y la frustración, ligados precisamente a la conciencia de nuestra impotencia. Veremos que las historias contadas sobre un escenario o ante una pantalla de cine sirven para explorar, hacer frente y controlar esas dos emociones fundamentales;
— vive una sucesión de conflictos regidos por relaciones de causa-efecto, siendo la más importante la secuencia nacimiento-vida-muerte;
— recibe la dramaturgia en las mismas condiciones básicas.

Los mecanismos de la dramaturgia se apoyan sobre estas constantes que, salvo excepción (como los accidentes genéticos), se refieren a los cientos de miles de millones de seres humanos que se estima han poblado la Tierra desde que existe.

Por supuesto si, a fin de cuentas, cada individuo es único, es porque junto a estos elementos comunes cuenta también con elementos específicos, vinculados a su cultura y a su educación. Es, también, lo que hace que cada obra sea única. La manera de crear y de recibir una obra dramática depende por lo tanto, como el resto, de esos dos factores: diferencias y similitudes. Pero las reglas de la dramaturgia que se proponen en este libro se basan, solamente, en uno de ellos: el denominador común de todos los seres humanos. Un autor que no tiene en cuenta las normas sólo es admirado por los espectadores que están en su misma onda, que comparten las mismas especificidades, la misma sensibilidad, la misma manera de ver las cosas. No puede seducir más que a los miembros de su «club». En cierta manera, se puede decir que se dirige a sí mismo.

Un planteamiento instrumentalista

El planteamiento analítico descrito con anterioridad no es nuevo. Para escribir su ***Poética*** Aristóteles estudió las obras de Agatón, Aristófanes, Crates de Atenas, Esquilo, Eurípides, Magnes, Sófocles, etc., de las que extrajo reglas. «*Vamos a tratar la manera de componer historias si deseamos que éstas sean logradas*», dice en el prólogo de su célebre obra [4]. Después de él, Horacio [67], Boileau [18],

Hegel [62], y muchos otros han estudiado el tema. *«Reuniendo las más bellas obras maestras escritas a través de los tiempos, se puede descubrir aquello que tienen en común. Ese elemento común será la ley»*, escribía Chéjov [138] a Souvorin en 1888. Los teatros indio y japonés también tuvieron a sus teóricos. En ***Le natyasastra*** [17], tratado hindú atribuido a un sabio llamado Bharata-Muni, se reglamentan la escritura y la escenografía de las obras. Zeami [166], autor japonés del siglo XIV, es célebre por sus tratados sobre el *nô*. Hoy en día tenemos una ventaja considerable con respecto a la mayoría de estos autores: aunque las historias de base sean fundamentalmente las mismas, y puedan detectarse de un continente a otro, el repertorio se ha enriquecido prodigiosamente, en particular gracias al cine. Así, es lógico que las constantes sean más fiables en un repertorio de veinticinco siglos que en el que pudo disponer Aristóteles.

Se observará que los filósofos no son los únicos en haber abordado el arte dramático. La inmensa mayoría de los dramaturgos[3] ha meditado y escrito sobre su arte. Zeami era conocido tanto como actor y autor de *nô*, como teórico. ¿Se puede, por otra parte, crear sin haberse analizado, o sin analizar a todos los que nos precedieron?

El modelo sintético

Cuando se retoma el planteamiento de Aristóteles destinado a encontrar los mecanismos constantes en el repertorio de las obras mayores, se llega a un prototipo, a una forma canónica que llamaré modelo sintético. Es decir, se deduce una teoría (el modelo sintético) y una práctica (el repertorio), y dicha teoría se considera inductora de una nueva experiencia. La primera parte del planteamiento se asemeja a esa experiencia anecdótica realizada por Krzysztof Pruszkowsky, que consistió en superponer los rostros de De Gaulle, Pompidou, Giscard d'Estaing y Mitterrand con objeto de obtener un retrato-robot del presidente de la República Francesa. La síntesis no se asemejaba a ninguno de los cuatro y, sin embargo, se aproximaba.

Así, el modelo sintético es una especie de obra ideal, que no se aplica íntegramente a ninguna obra dramática en concreto. El término «sintético» significa tanto «obtenido mediante síntesis», como «artificial». Y, paradójicamente, las grandes obras son excepciones del modelo que generaron. ¿Hay, por ello, que poner en entredicho el interés del modelo sintético? Un autor dramático que intenta respetar el modelo al pie de la letra ¿no corre el riesgo de generar una obra fría y mecánica, de esas que a veces se califican como «demasiado perfecta»? No. En primer lugar, porque el modelo sintético no es más que un marco, a cada autor compete darle su alma. En segundo lugar, porque es imposible acatar el modelo al pie de la letra. Una vez más, dista mucho de ser una simple receta. Por lo tanto, de una determinada manera el autor no podrá evitar escribir, él también, una excepción.

3. Beaumarchais, Brecht, Corneille, Diderot, Goethe, Goldoni, Hugo, Ibsen, Lope de Vega, Miller, Molière, O'Neill, Racine, Shaw, Strindberg, Chéjov, Williams, Zola, etc.

De hecho en el cine, si se analizan las películas de éxito, se observa que implican una ligera ruptura con el modelo clásico. Digo bien «ligera ruptura», porque fundamentalmente utilizan las mismas herramientas que las obras de Molière o Hitchcock. Así, sin romper totalmente con los mecanismos clásicos —que conocen consciente o inconscientemente—, plantean algo distinto al modelo aristotélico al que estamos tan acostumbrados. En otras palabras, es más frecuente y tal vez más fácil ser Beethoven que Mozart. Es decir, romper suavemente el lenguaje clásico que elevar ese lenguaje a un nivel de perfección.

Y

Nos podemos preguntar si el principio de modelización no es una herramienta de normalización. Algunos creen que el atractivo de una obra dramática, su nobleza, su talento, depende únicamente de las diferencias y no de las similitudes.

Entiendo perfectamente el miedo a la normalización, y lo encuentro legítimo. Las diferencias deben cultivarse. No obstante, creo que en aras del equilibrio humano esas diferencias deben inscribirse en una base común. La nobleza de una obra depende tanto de lo que la diferencia como de lo que la acerca a las demás. Para que una obra de arte sea grande debe tener puntos en común con sus semejantes.

De la misma manera que un ser humano desea ser único y universal a la vez, al igual que debe cultivar su lado masculino y su lado femenino, su hemisferio izquierdo y su hemisferio derecho, estimo fundamental cultivar tanto los puntos comunes como las diferencias, ya sea entre dos seres o entre dos obras. No interesarse más que por las diferencias conduce al elitismo o al racismo; no interesarse más que por los puntos comunes conduce al empobrecimiento o al totalitarismo.

¿Y la espontaneidad de la creación?

Otra gran reticencia al conocimiento de las normas reside en la creencia de que bloquea la intuición creativa. Desde que el mundo existe, artistas y filósofos de confines diferentes —ya sean Diderot [38], Nietzsche [108] o Leonardo da Vinci [90]— han defendido, por el contrario, la idea de que el conocimiento de las reglas no bloquea la espontaneidad de la creación. Recientes experiencias científicas llevadas a cabo en el Californian Institute of Technology por Roger Sperry, Premio Nobel de Medicina, nos permitieron entender mejor el fundamento de dicho sentimiento.

En dos palabras, estas experiencias han puesto de manifiesto que el cerebro humano (y más concretamente el cortex) está constituido por dos hemisferios con funciones diferentes. Uno de ellos (el izquierdo para el 95% de la población y el derecho para los demás) alberga la lógica, el razonamiento y el análisis. Es ahí donde se desarrolla el lenguaje natural. En el otro hemisferio (el derecho para la mayor parte de la población) es donde tienen lugar las actividades intuitivas, globales, creativas. Entre los dos existe un puente nervioso, constituido por millares de fibras, llamado el cuerpo calloso. Éste permite a ambos hemisferios comunicarse y, en cierto modo, ayudarse. Es precisamente debido a que el conocimiento de las reglas se sitúa en el hemisferio izquierdo y la espontaneidad de la creación artística en el derecho que ésta no obstaculiza a aquél. La existencia del cuerpo calloso hace que las normas, en lugar de ser una desventaja, constituyan una herramienta indispensable para el artista.

Por otra parte, en la historia del arte no existe artista de renombre que no conociera las normas —si exceptuamos a los artistas en bruto, tan apreciados por Jean Dubuffel, y a los niños artistas a su manera, aunque esto se refiere sobre todo al dibujo y a la pintura. Este conocimiento de las normas podía ser inconsciente, aunque no por ello inexistente. El hecho de que un artista no sea capaz de formular normas no prueba que carezca de ellas.

En efecto, hay dos maneras de aprender las normas. La más evidente es en la escuela (o en los libros), e implica un conocimiento consciente. La segunda forma de aprendizaje es inconsciente. Consiste en conocer y asimilar las obras de sus antecesores y, por supuesto, en ejercitarse, lo que permite extraer conclusiones, por lo tanto, normas. Sin embargo, esta separación entre consciente-inconsciente no es la misma que la que existe entre el hemisferio derecho e izquierdo puesta en evidencia por Sperry[4]. Chaplin, Ibsen o Sartre no aprendieron la dramaturgia en la escuela. Sin embargo, cuando analizamos la maestría técnica de ***El circo, El espectro del pasado*** o ***A puerta cerrada,*** es evidente que sus autores conocían el repertorio clásico —empezando por ***Edipo Rey***— y que han sabido sacarle provecho. Para ello les hizo falta poseer un talento prodigioso que pocas personas poseen. De hecho, no existen muchos Chaplin, Ibsen o Sartre en la historia.

Algunas sociedades (concretamente la de Descartes) tienen tendencia a desarrollar el hemisferio izquierdo de sus hijos, a privilegiar el aprendizaje analítico y a descuidar el poder de la intuición. En la mayor parte de los individuos esto genera una racionalización extrema, desprecio o miedo ante la intuición y, cuando el hemisferio izquierdo no ha sido lo suficientemente estimulado, un empobrecimiento del espíritu. Para aquéllos que no aceptan esta educación, los primeros los artistas, ello conlleva un rechazo hacia el análisis y el saber consciente. ¿Habría que añadir que no es ni en la sumisión, ni en la rebelión donde la persona alcanza su desarrollo óptimo?

4. La neurobiología no ha determinado por el momento con precisión qué parte del cerebro alberga el inconsciente del ser humano. Probablemente porque el inconsciente es vasto e incluye tanto los instintos primitivos como los arquetipos o las inhibiciones personales. Parece, no obstante, que las tres capas del cerebro (rectilíneo, límbico y cortical) se utilizan.

Un autor dramático puede ignorar la experiencia de Freud, Sperry u otros y privilegiar el aprendizaje inconsciente de las reglas. Ello le lleva a depender únicamente de su talento. O, por el contrario, puede considerar que un artista es, antes que nada, un artesano interesado en hacer trabajar ambos hemisferios, y decide de alguna manera especializarse, «ir a la escuela», como otros van al conservatorio o estudian bellas artes, para alimentar su hemisferio izquierdo con el conocimiento de las reglas. Y mejor para él si, además, tiene el talento de Chaplin, Ibsen o Sartre. Ya que creer que estos autores hubieran sido menos brillantes de haber contado con un conocimiento consciente de las reglas parece dudoso. Ni Mozart, el arquetipo del genio artístico, es la excepción a la regla. Mozart tuvo la suerte de disponer de unas excepcionales aptitudes, además de una de las mejores formaciones técnicas, la de Leopold, su padre, autor de un método para violín muy apreciado. No creo que Mozart fuera un inocente inculto tocado por casualidad por la chispa divina, o que llevara «eso en la sangre».

La experiencia demuestra que aquellos autores que tiene un conocimiento consciente de las reglas siguen escribiendo de manera espontánea. Pero la espontaneidad no da siempre buenos resultados. Está hecha de automatismos, y a menudo tiene el inconveniente de engañar a aquél que la posee. El conocimiento de las reglas permite canalizar, inconscientemente, dicha espontaneidad. Y, conscientemente, corregir y afinar el trabajo espontáneo; ya que el trabajo de autor es un ir y venir continuo entre la creación espontánea y el autoanálisis.

Finalmente, el conocimiento de las reglas tiene la inmensa ventaja de inducir una metodología que permite abordar la escritura dramática en las mejores condiciones, y de poner distancia con respecto al trabajo.

Contenido de la obra

Este libro consta de dos partes. La primera describe en detalle lo que acabo de denominar modelo sintético. Empieza con los mecanismos fundamentales para ir hacia los mecanismos locales. No será cuestión de enumerar las constantes del repertorio sino de entender su fundamento. Veremos que interesarse por la dramaturgia, es interesarse por la vida de los seres humanos. En efecto, las constantes no están ahí por casualidad, obedecen a causas totalmente lógicas. Esta primera parte será una mezcla permanente de verificación y justificación. Concluye con una primera aplicación del modelo sintético: el análisis dramático detallado de dos obras, ***La escuela de las mujeres*** y ***Con la muerte en los talones*** (capítulo 15).

La segunda parte es un método para escribir obras dramáticas. Pretende ser simple y rigurosa, y naturalmente se deriva del conocimiento del modelo sintético —por ello no deberá leerse en primer lugar.

El libro concluye con siete capítulos anexos. El primero se refiere a la escritura de guiones para la televisión. Hasta mediados del siglo XX el espectador de una obra dramática se sentaba en una sala y no hacía más que dedicar dos horas

de su tiempo a la recepción de una obra, en general, única. La radio y después la televisión empezaron por modificar ese principio. En primer lugar, permitiendo al espectador hacer otra cosa mientras veía la obra. Después, generalizando de manera industrial el principio de las series. ¿Qué diferencias pueden generar en la manera de escribir? El capítulo 18 aborda estos temas.

El segundo anexo analiza el vínculo existente entre la dramaturgia y la literatura —muchas veces puestas en un mismo cesto para desgracia de la primera—, y propone algunas pistas para la adaptación de una novela (ver capítulo 19).

En la primera parte nos referiremos tanto al autor dramático como a su espectador. Ahora bien, éste, en ocasiones, es un público de adultos y adolescentes. Aunque los autores hayan sido niños, y gran número de los mecanismos dramáticos encuentre su justificación en la infancia —volveremos regularmente a ello—, el público de entre 3 y 10 años se considera aparte por dos razones. El niño es un ser humano en formación que se supone debe integrar los diferentes elementos de su personalidad. A continuación, como espectador, no podemos decir que se le conceda mucha atención. Y con todo, representa un público tan digno como el adulto y, probablemente, más necesitado. Por ello al final del volumen dedicaré un anexo a la escritura para niños, donde mencionaré tanto los puntos en común con la escritura para adultos, como sus especificidades, pero sobre todo propondré pistas para la reflexión (ver el capítulo 20).

Los mecanismos descritos en esta obra se aplican a todo relato dramático, independientemente de su duración, dos minutos o dos horas. Por lo tanto, abarcan también al cortometraje, aunque hay que reconocer que una buena parte de los «cortos» no los utilizan. El cuarto anexo (capítulo 21) analiza ese tema.

El quinto anexo (capítulo 22) contiene algunas sugerencias sobre cómo adaptar los mecanismos de la dramaturgia a la escritura de documentales.

El sexto invita al lector a llevar a la práctica la teoría organizando una actividad extremadamente estimulante: el taller de escritura. Se proponen ideas de ejercicios para este tipo de taller (capítulo 23).

Finalmente, el sexto anexo aborda un problema capital, sobre todo en la esfera audiovisual: la evaluación de obras y guiones. Veremos que el conocimiento de las reglas de la dramaturgia puede ayudar a los responsables a leer un texto dramático.

Dos observaciones:

— Los capítulos 18, 19 y 20 (es decir, los anexos TV, novela y niños) son más reflexiones históricas, sociológicas o filosóficas que guías técnicas. Las reglas artesanales referidas a la escritura de una serie para la televisión, la adaptación de una novela o la escritura para niños son fundamentalmente las mismas que las del modelo sintético.

— Aquel lector que desee encontrar un resumen del libro o tener una visión de conjunto dispone de cuatro posibilidades; el índice, los dos análisis del capítulo 15 y el capítulo 17, y la primera lista de ejercicios del capítulo 23.

Observaciones previas

«El realizador que desee ser considerado autor de su película no es sólo responsable de su historia, es también responsable ante ella».
(Orson Welles[159])

«El guión de ***Ciudadano Kane*** *es obra de dos personas».*
(John Houseman [68])

«Si Marlowe ha escrito las obras de Shakespeare, ¿quién ha escrito las de Marlowe?».
(Woody Allen [2])

«Las obras de teatro logradas merecen ser como las grandes iglesias: anónimas».
(Jean Giraudoux [57])

Busquen al autor

La escenografía no será una cuestión a abordar en esta obra. O más exactamente, no se abordará el trabajo del realizador. En primer lugar, porque el trabajo del autor dramático es, en sí mismo, un trabajo de realización. Cuando caracteriza a los personajes, el autor está haciendo un casting. Cuando ordena las tomas, está montando. Cuando sitúa las escenas, empieza a imaginar los decorados. Cuando indica cómo interpretar un diálogo, está dirigiendo a los actores. Finalmente puede, sin utilizar términos técnicos, hacer referencia y presentar las imágenes en un orden preciso. Capra, Hitchcock y Lubitsch estaban tan convencidos que consideraban sus películas terminadas antes de haber empezado el rodaje.

Llamaremos autor dramático a la persona encargada de concebir el sentido de una obra dramática. En teoría los actores, los realizadores, el director artístico, el compositor, el montador, deberían tener por única tarea la de reconstruir, cada cual con sus herramientas, el sentido que esa persona ha imaginado. Son intérpretes, lo cual no tiene nada de despectivo y requiere mucho talento.

E incluso más de lo que se piensa. Hubert Jappelle, uno de los pocos directores contemporáneos que lo han entendido, escribe en ***Les enjeux de l'interpré-***

tation théâtrale [73]: *«La traducción escénica de la obra (su paso de la estructura escrita a la realización espacio-temporal) es decisiva y al mismo tiempo mínima. Es ahí donde radica la dificultad. Queda poco por hacer, aunque requerirá mucha modestia, paciencia y discernimiento para dar, exactamente, con su coherencia profunda. Esta dificultad es lo suficientemente importante como para que muchos se sustraigan a la obligación. ¿Hay algo más difícil, en efecto, que elevar la ejecución escénica de una obra hasta el nivel de talento de su creador? La pretensión de conseguirlo obliga a la más extrema modestia».*

Desgraciadamente la falta de modestia de los implicados, algunas teorías culturales, el carácter industrial de estos oficios y, a veces, la falta de precisión por parte del dramaturgo o del guionista hace que las cosas rara vez transcurran de esta manera. Así el teatro, el reino de la escenificación, ha dado lugar a despropósitos y a espantosos delirios. Y en ocasiones, ha llevado incluso a rechazar a un dramaturgo contemporáneo. Muchos directores contemporáneos optan por no escenificar más que textos clásicos o sus propios textos.

Hay que añadir que los clásicos, carentes a menudo de indicaciones, se prestan bien a la extrapolación. Es totalmente comprensible. Sófocles, Shakespeare, Molière fueron dramaturgos, actores y directores, por lo que no necesitaban anotarlo todo en sus textos. Tal vez lo hubieran hecho de saber lo que se iba a hacer con sus obras. Hoy en día, el dramaturgo o el guionista no es el único que aporta sentido a la obra, ni tan siquiera es el «padre de la criatura».

Gaston Baty, iniciador de numerosos directores contemporáneos y gran defensor de la hegemonía del director, escribía en 1917 [7]: *«El literato, el pintor, el actor, colaboran bajo la dirección del director que será para ellos lo que el director de orquesta es para los músicos».* Curiosamente, Baty en su analogía se olvidó de un interlocutor capital: el compositor ¿No es él quien realiza la parte fundamental del trabajo? ¿No es con él, y no con el músico, con quien habría de comparar *al literato*? En cualquier caso hoy en día el director, el actor, el montador, y hasta el productor (según su concepción del trabajo) son también autores. [NOTA: Obviamente en el cine y, sobre todo, cuando el director es también coguionista, estos problemas de paternidad no se plantean de la misma manera (Ver Allen, Blier, Capra, Chaplin, Hitchcock, Lubitsch, Pagnol, Sautet, etc.)].

A dichos problemas de paternidad entre profesionales hay que añadir que muchos críticos otorgan a la realización (sobre todo en el cine) una importancia desmesurada, igual que en esos discos donde el nombre de Karajan se ve más que el de Beethoven. Cuando una película no es un éxito, se echa la culpa al director. Se suele decir que si Minnelli o Duvivier hubieran estado detrás de la cámara el resultado habría sido brillante. Ello supone creer que el guión no existe. O que ya no existe. ¿No se dice por otra parte que el guión es una obra transitoria, efímera, que es a la película lo que la oruga a la mariposa? Es cierto respecto al objeto, a ese centenar de páginas ennegrecidas con los diálogos y las indicaciones que constituyen el plan de la película (primer sentido del término «guión»). Pero es falso con relación a la obra de arte, al producto del pensamiento del guionista, al relato de una película (segundo sentido del término «guión»). El guión está bien presente en la película. No es la oruga de la mariposa, es (o debería ser) el esqueleto y los músculos del cuerpo humano. O incluso, como sugirió Nicole García en la entrega de los premios César de 1999, el corazón que late. Y no sólo está ahí, detrás de las imágenes, sino que es, a menudo, de lo que depende la calidad de la película.

Llegados a este punto es importante precisar que bien si, un guión de calidad es un buen medio para alcanzar el éxito, está claro que no es el único. Una película puede tener éxito por muchas otras razones. Por ejemplo, lo que llamamos espectacularidad tiene un formidable poder de atracción. Se puede ir a ver ***Los inmortales*** por la presencia de Christopher Lambert, o ***Madame Bovary*** para conocer la historia sin tener que leer la novela. ***El amante*** por voyeurismo cultural; ***El gran azul*** para olvidar las dificultades de las adolescencia, y volver a sumergirse en el vientre materno, etc.[1]. En mi opinión, no obstante, un buen guión se traducirá en una buena película, salvo que esté mal interpretado. Para que la realización sabotee un guión bien escrito, hay que hacerlo casi adrede. ***La cabra*** y ***Misterioso asesinato en Manhattan*** lo demuestran. La película de Francis Veber carece de ritmo; la de Woody Allen ha sido rodada por una cámara loca y, a pesar de todo funcionan.

El guionista y pedagogo norteamericano William Froug [54] da una explicación a la infravaloración del guión: la política de autor. *«Una vez que se dijo a los directores que también ellos eran autores, toda la responsabilidad relativa al guión desapareció, y con ella la coherencia que el guionista aporta al caos de la vida. Las consecuencias fueron las películas completamente anárquicas que se hicieron y que se seguirán haciendo, mientras se siga pensando que el ángulo de la cámara aporta más que lo que está en la imagen».*

La política de altura

Sí, pero ¿por qué hacernos creer que el realizador es también el autor de la película? ¿Qué intereses esconde este planteamiento que data de principios del siglo XX[2], al igual que la hegemonía del escenógrafo en el teatro? Adelanto la siguiente hipótesis. Es en nombre de la causa divina, lo que yo llamo el «salierismo». Me explico. Desde siempre el ser humano ha necesitado honrar a sus superhombres, a sus dioses vivos. Eso halaga su naturaleza humana. Cuando ve a un congénere hacer tres dobles saltos mortales sobre una pista circense, se siente bien. Cuando ve a un violinista dominar su arte a la perfección, se siente or-

1. A mí mismo me gustan mucho películas como ***A través de los olivos, Pesadilla antes de Navidad, El marido de la peluquera*** o ***Mala sangre***, de las que no se puede decir que tengan un guión inatacable. Pero la poesía, la sensualidad y la humanidad pueden servir de gancho y compensar la debilidad de la intriga.

2. En cuanto a la exagerada importancia concedida a la escenografía, motivada por la política llamada de autor y la vanguardia aplicada al cine, el lector consultará las diez primeras páginas del libro de Jean-Paul Torok, ***Le scénario*** [141].

gulloso de pertenecer al género humano. Y esto es válido para todas las actividades humanas: el tenis, la pintura, la gastronomía, etc. y, en una época, hasta para la guerra. En resumen, el ser humano adora la nobleza, el talento, la virtuosidad.

Ahora bien, si se pretende que el mérito de una obra de arte recaiga en varias personas, ¿no estaremos con eso diluyendo el talento? Cuando la crítica Pauline Kael publicó en 1971 su texto ***Raising Kane*** [76] fue un escándalo. En él explica que una parte de la fuerza, la belleza y el interés de ***Ciudadano Kane*** viene de su coguionista: Herman Mankiewicz. Y el mismo Orson Welles [159] se atrevió a declarar en 1970: *«... hay buenas películas que son obra de realizadores totalmente incompetentes. Son los escritores, los montadores y los actores los que les han hecho el trabajo»*. Otro ejemplo: cuando se estrenó ***Misterioso asesinato en Manhattan***, todo el mundo se alegró de encontrarse al Woody Allen de los viejos tiempos, y de hecho la película tuvo mayor éxito en taquilla que los últimos Allen. Si afirmamos que una parte del éxito de ***Misterioso asesinato en Manhattan*** es obra de Marshall Brickman, el coguionista de ***Annie Hall*** y de ***Manhattan***, decepcionamos. ¡Son palabras sacrílegas! ¡Las películas de Welles y de Allen —como se suele decir— sólo pueden ser obra de una única persona! ¿En caso contrario, dónde está el talento? ¿Diluido en la colaboración? ¡Qué tristeza! ¿Dónde está la nobleza del ser humano, si para hacer una obra maestra tienen que ponerse entre varios? Resumiendo, como nuestra vanidad exige que una obra cinematográfica sea atribuida a una sola persona, le tocó al realizador. Lo cual también es lógico; después de todo, se puede hacer una película sin guionista, ni guión, como una casa sin arquitecto; pero difícilmente se puede hacer una película sin director. Esto, que tuvo un cierto sentido a comienzos de siglo, hoy lo tiene cada vez menos. Como vemos con frecuencia, los hechos cambian más rápido que las mentalidades.

Por definición, un autor es aquel que aporta sentido. Para mí, el autor principal de una película es aquel que concibe el generador de sentido más potente, es decir, el lenguaje de las escenas. Es, muy frecuentemente, el o los guionistas, aunque también puede ser el realizador. El autor principal de ***Psicosis*** no es el escritor Robert Bloch, ni el guionista Joseph Stefano, sino el propio Hitchcock. Es él quien decidió desarrollar la acción de Marion Crane (Janet Leigh) hasta convertirla en una falsa pista de tres cuartos de hora (ver capítulo 5)[3]. Sin embargo, el principal autor de ***La huella*** es el guionista Anthony Shaffer, que ideó y destiló las motivaciones de Andrew Wyke (Laurence Olivier) y sus golpes entre dos escenas, y no el realizador Joseph L. Mankiewicz.

3. De ahí que la famosa controversia sobre la paternidad de la dirección de la escena de la ducha (Saul Bass o Alfred Hitchcock) me parezca anecdótica.

Un mito bien práctico

Naturalmente hay otras razones, además del salierismo, para presentar al realizador como único autor de una película. A un buen número de responsables les interesa que se piense que la realización desempeña un papel capital, que una narración con gancho puede verse reducida a la nada por una realización floja. ¿Por qué? Porque ellos se decantan a la vista de los guiones. Ahora bien, muchas de sus decisiones no se ven corroboradas por el resultado final, tanto artístico, como económico. ¿Qué responder a sus superiores jerárquicos cuando éstos les reprochan haber invertido en tal o cual fiasco? Antes que reconocer que no supieron leer el guión, prefieren defender la idea de que el realizador (o los actores) lo ha (han) echado todo a perder.

Estoy convencido de que el futuro del sector audiovisual depende de las competencias de aquellos que toman una decisión con la simple lectura de un guión. Y me gustaría insistir en el hecho de que no basta con leer un libro, éste u otro, para saber evaluar un guión o una obra teatral (ver el capítulo 24).

Un día...

Tenía que llegar el día en que todo el mundo reconociera la importancia del guión o del texto teatral. En 1983, Patrick Bokanowski [19] partiendo de una idea del pintor e investigador Henri Dimier, según la cual el ojo no es únicamente receptor sino probablemente también emisor, se imaginó una máquina que permitiera a los autores dramáticos grabar directamente sobre un soporte sensible (tal vez materia viva, o microorganismos) las imágenes que se formaban en sus cerebros, lo cual produciría una maqueta de la obra o de la película que tienen en la cabeza. Y Bokanowski concluye: *«No creo que la idea de este aparato sea más disparatada que la del teléfono, la radio o el ordenador, etc.; y de lo que estoy seguro, es que será más práctico a la hora de hacer películas»*. El día en que exista esa máquina entenderemos, por fin, que una película como ***La huella*** debe más a Anthony Shaffer que a Joseph L. Mankiewicz. Así como que la ***Sinfonía n°5 en do menor, op 67*** debe más a Beethoven que a Karajan.

Naturalmente todas estas polémicas son obra de críticos, cinéfilos y profesionales. Al gran público le importa poco la política de autor. Para él sólo cuenta la calidad de la película. Tiene la inocencia del niño, que al final del cuento de Andersen ***El traje nuevo del emperador***, es el único en decir que un emperador desnudo es un emperador desnudo.

Y bien: ¿y si volvemos a ese estado de inocencia? ¿Y si dejamos de lado que ***Ciudadano Kane*** sea la obra de varias personas y nos contentamos con que la película existe? ¿Y si dejamos de lado que ***Hamlet*** haya sido escrito por William Shakespeare, Francis Bacon o Christopher Marlowe? ¿Y si admitimos que tanto el cine como el teatro son artes colectivas que extraen su fuerza de la colaboración entre varias capacidades? ¿Y si reconociésemos el mérito de los autores dramáticos? Nada más. Pero tampoco nada menos.

Por eso para evitar entrar en distinciones sutiles o atentar contra la vanidad de unos u otros sólo utilizaré una palabra cuando me refiera al creador del significado en una obra dramática: autor. Que este término se refiera al conjunto de los participantes, o al dramaturgo-guionista dependerá de los métodos y de las concepciones de cada cual.

Americano de origen griego

La mayor parte de las obras de teatro o de las óperas citadas como ejemplo son europeas (en primer lugar griegas, luego inglesas, francesas, italianas, noruegas, rusas, irlandesas, alemanas, etc.). Sin embargo, la mayor parte de los ejemplos cinematográficos son americanos. Y no es fortuito. Los guionistas europeos tienen, tal vez, muchas más cosas que contar, pero habitualmente no las cuentan demasiado bien. Resultado: si la caracterización y los diálogos son, en ocasiones, brillantes, el resto, sin embargo, es torpe. Cuando abordemos el ámbito de la creatividad en el capítulo 7 volveremos sobre este tema.

Además, habría que preguntarse: ¿qué es el cine americano? En Europa, el término «americano» está cargado de fantasmas, que van desde el odio o el miedo hasta la fascinación y la admiración. ¡Si escuchamos a algunos intelectuales europeos, nuestros hijos se embrutecen yendo una vez al año a Eurodisney, y la carne de las hamburguesas contiene genes del imperialismo cultural yanqui! El delirio es el mismo con las series televisivas o las películas. Se confunde deliberadamente guión a la americana y guión hollywoodiense. Se olvida que Spike Lee, Robert Altman y John Cassavetes son tan americanos como John Badham, James Cameron y Don Siegel. Finalmente, no se dice que una buena parte de los pioneros del cine americano, y no los peores, son de origen europeo. Capra, Chaplin o Kazan vivieron los primeros años de sus vidas en Italia, Inglaterra o Turquía. Lang, Lubitsch, Murnau, Preminger, Von Sternberg, Von Stroheim, Wilder y algunos otros son de origen germánico.

Si tuviera que definir a toda costa el «guión a la americana», haría una síntesis con las seis películas siguientes: ***Con faldas y a lo loco*, *La ventana indiscreta*, *El apartamento*, *Con la muerte en los talones*, *Ninotchka*** y ***Ser o no ser***. Son, sin ningún género de dudas, los mejores modelos de guión. Ahora bien, sus autores (Hitchcock, Lubitsch y Wilder) no nacieron en Estados Unidos. Además, si analizamos el arte de Hitchcock y de Lubitsch —que influyeron enormemente en el cine americano— comprenderemos que una buena parte de su inspiración y de su maestría provienen del repertorio teatral europeo: Gogol, Wilde (en el caso de Lubitsch) y los autores de «obras logradas» inglesas: Coward, Maugham, Pinero (en el caso de Hitchcock). Estos autores, al igual que los dramaturgos americanos que trabajaron para Hollywood desde los comienzos del cine sonoro, aprendieron su oficio en las «obras bien construidas» de Scribe y Sardou. Una escena de ***La comedia de la vida***, película escrita por dos dramaturgos-guionistas «típicamente» americanos ilustra perfectamente mi observación. El productor de Broadway Oscar Jaffe (John Barrymore) monta un número con objeto de conquistar a la estrella Lily Garland (Carole Lombard). Después, se encuentra con su secretario y todo orgulloso y excitado le dice: *«¡Acabo de representar mi escena! Podría haber sido obra de Sardou»*. En otras palabras, la referencia de Broadway y de Hollywood es... un dramaturgo francés del siglo XIX.

Podríamos continuar con este pequeño juego genealógico y llegaríamos a Esquilo pasando por Diderot, Plauto y Menandro. En definitiva, las fuentes de ese «guión a la americana» tan temido y vilipendiado se encuentran en Europa. Como en muchas otras cosas, es más un problema de orgullo que de cultura. Cuando Kurosawa adapta a Gorki (***Los bajos fondos***) a Shakespeare (***Trono de sangre***) o a Ed McBain (***El infierno de odio***), ¿es tan importante conocer la nacionalidad de sus obras y la cultura subyacente? ¿Una buena historia no debería ser capaz de atravesar fronteras?

Dicho esto, he tenido en cuenta todo el repertorio para que cada lector, con su cultura y sus gustos personales, encuentre lo que busca.

Welles y Sófocles en Quimper

La dramaturgia cinematográfica se representa más que la dramaturgia teatral. Puede haber dos razones para ello. En primer lugar, es posible que el cine con su abanico de posibilidades haya explorado más el mundo de la narración que el teatro. Y esto a pesar de su corta existencia.

En segundo lugar, porque el cine es materialmente más accesible, por lo tanto más conocido que el teatro. Un habitante de Quimper que quiera ver ***Edipo Rey*** tendrá pocas posibilidades de verlo en un teatro cercano a su casa. Se deberá contentar con leer el texto. Sin embargo, si desea ver ***Ciudadano Kane*** y no está en cartelera en su zona, la puede ver en vídeo.

Los puristas dirán que la televisión, por su tamaño, su formato y por la calidad de su imagen echa a perder la contemplación de una película. Como ocurre frecuentemente, los puristas exageran. La televisión es despiadada con las artes vivas como el teatro, puesto que priva al espectador de la presencia real de los actores. Es igual de severa con la espectacularidad. Por el contrario, es bastante respetuosa con la dramaturgia. ***Tres amigos, sus mujeres y... los otros*** pierde menos si la vemos en la televisión que ***Los diez mandamientos***. Resumiendo, si la película no ha sido mutilada («pan&escaneada», recortada, coloreada o cortada por anuncios publicitarios), y si el espectador la ve de un tirón y en buenas condiciones captará lo esencial de la obra.

Último problema: existen mil escenografías de la obra de Sófocles, e ignoramos cuál habría convenido a su autor. En cambio, no hay más que una versión de la película de Orson Welles: la suya.

Algunos ejemplos vienen del mundo del cómic. Este es un arte narrativo diferente, a caballo entre la dramaturgia, puesto que las acciones se muestran, y la literatura, puesto que los diálogos deben ser leídos y no escuchados. Además,

la imagen del cómic (el dibujo) es menos realista que la del teatro o la del cine. Por eso, aún obedeciendo a un buen número de reglas comunes al conjunto de las artes dramáticas, el cómic posee algunas especificidades que ya tendré la oportunidad de comentar.

Finalmente, cito como ejemplo los cuentos de hadas, algunos de los cuales no han sido adaptados ni al cine, ni al teatro. Pertenecen por lo tanto más al mundo de la literatura que al de la dramaturgia. Pero veremos que la estructura de los cuentos (como la de los mitos) se parece mucho a la de una obra dramática. Probablemente porque los cuentos que reflejan las estructuras humanas fundamentales, sin tener en cuenta las referencias culturales, son la base de todo relato. Para Marie-Louise von Franz [47] *«los cuentos parecen ser un lenguaje internacional, independientemente de la edad, la raza o la cultura»*.

Un viaje por el imaginario colectivo de los autores

La abundancia de ejemplos tiene varios objetivos:

1. Permitir que todo el mundo entienda y se sienta satisfecho. Algunos conocen a Woody Allen, o a Bernard-Marie Koltès, otros a Georges Feydeau o a Steven Spielberg.
2. Poner de manifiesto que los mecanismos descritos en este libro se aplican al conjunto del repertorio dramático. Se puede escribir una obra de este tipo a partir de un pequeño puñado de obras de referencia, aunque sería peligroso. Cuanto mayor sea el número de obras utilizadas más fiable será la síntesis. Retomando la imagen del retrato-robot, cuanto mayor sea el número de presidentes de la república más acertado será el retrato. El modelo sintético obtenido de esta manera no es demasiado vinculante. Es lo suficientemente flexible como para que su usuario escriba de la misma manera que un Bergman, o como Brecht, Hergé, Anouilh, Monicelli, etc. En otras palabras, es lo suficientemente flexible para que cada cual sea él mismo.
   Intentaré, de esta manera, demostrar que no hay un único modelo de relato dramático (a veces llamado modelo «clásico» o «aristotélico»), y que todas las obras que intentan contar una historia no son más que excepciones más o menos logradas de este modelo.
3. Dar prueba de la riqueza del repertorio y, a la vez, alimentar y estimular el imaginario colectivo del lector. Si éste manifiesta deseos de ponerse a escribir no está de más que conozca lo que otros hicieron antes que él. Además, esta obra tiene la pretensión de proponer un fabuloso viaje por el imaginario colectivo de los autores, y de incitar el lector a (re)descubrir algunas obras. La abundancia de ejemplos —algunos de los cuales no ilustran un punto teórico preciso— contribuye a la riqueza del viaje. Y los dos índices (autores y obras) están ahí para que cada cual consulte un ejemplo concreto.

Problemas terminológicos

La dramaturgia no es como la biología, la astrofísica o la navegación marítima, su lenguaje no ha sido universalmente codificado. Detrás de los términos «acto», «exposición» o «suspense» está la definición que cada teórico haya querido darles, no siendo ésta siempre concordante. Se invita al lector a consultar los conceptos definidos en este libro más que a fijarse en las palabras que los definen, sobre todo si está acostumbrado a otro vocabulario. Un léxico, al final del volumen, le ayudará a recordar los conceptos definidos en la obra.

La receta del bizcocho

Si en un libro se invita al lector a mezclar huevos, harina, azúcar y mantequilla a partes iguales, a meterlo en un horno a una temperatura de 180 grados, durante 45 minutos, tendrá muchas posibilidades de obtener un sabroso bizcocho. No porque el enunciado de la receta sea simple, sino porque es fácil de seguir. Las reglas recogidas en esta obra parecerán, a veces, igual de simples. Aunque, ya lo dije en la introducción, el lector no debe olvidar que son, sin embargo, muy difíciles de aplicar. No es su comprensión la que requiere talento, sino su aplicación. Comprender es una cosa, aprender otra. No sólo requiere talento, sino mucho tiempo y mucha práctica. Todo el mundo lo sabe: el éxito es 5% de talento y 95% de trabajo. Constituye, por lo tanto, el límite de esta obra (como de todo tratado); no basta con haberla leído y haberla entendido para convertirse en un buen autor dramático. Sería demasiado fácil.

La creación de un taller de escritura y la realización de los ejercicios que se proponen en el capítulo 23 son un buen medio para asimilar las normas enumeradas en esta obra.

Dicho esto, hay seguramente muchas más personas de las que creemos con capacidades de autor dramático. He llegado a pensar que todo cerebro humano, si ha sido razonablemente estimulado desde la infancia, posee en él la estructura del relato. Únicamente bloqueos, automatismos, la falta de confianza en sí mismos o las circunstancias de la vida impiden a los individuos expresarse. Este libro pretende ayudarles, hacer que se realicen en la actividad de narradores de historias. Una pizca de renovación no podrá hacer ningún daño al teatro y al cine contemporáneos.

Las obras de referencia

El desconocimiento del repertorio dramático no es ningún impedimento a la hora de abordar este libro. He procedido a describir los ejemplos más importantes para que el lector pueda entenderlos. Sin embargo, para aquellos que busquen una lectura más clara y enriquecedora, he aquí las obras que más habitualmente se citan como ejemplo:

— *Amadeus* (Peter Shaffer o Milos Forman y Peter Shaffer),
— *A puerta cerrada* (Jean-Paul Sartre),
— *Astérix y el caldero* (René Goscinny y Albert Uderzo),
— *Atrapado en el tiempo* (Harold Ramis y Danny Rubin),
— *Ciudadano Kane* (Orson Welles y Herman Mankiewicz),
— *Con faltas y a lo loco* (Billy Wilder e I.A.L. Diamond),
— *Con la muerte en los talones* (Alfred Hitchcock y Ernest Lehman),
— *Cyrano de Bergerac* (Edmond Rostand),
— *Don Juan* (Molière),
— *Edipo Rey* (Sófocles),
— *El apartamento* (Billy Wilder y I.A.L. Diamond),
— *El Cid* (Pierre Corneille),
— *Esperando a Godot* (Samuel Beckett),
— *Hamlet* (William Shakespeare),
— *Casa de muñecas* (Henrik Ibsen),
— *La escuela de las mujeres* (Molière),
— *La muerte de un viajante* (Arthur Miller),
— *La vida de Galileo Galilei* (Bertolt Brecht),
— *Las joyas de la Castafiore* (Hergé),
— *Luces de la ciudad* (Charles Chaplin),
— *Psicosis* (Alfred Hitchcock y Joseph Stefano),
— *¡Qué bello es vivir!* (Frank Capra, Jo Swerling, Frances Goodrich y Albert Hackett),
— *Ser o no ser* (Ernst Lubitsch, Edwin Justus Mayer y Melchior Lengyel),
— *Tartufo* (Molière).

Y en menor medida:

— *¡Al fuego bomberos!* (Milos Forman e Ivan Passer),
— *Alguien voló sobre el nido del cuco* (Milos Forman, Lawrence Hauben y Bo Goldman),
— *Antígona* (Sófocles),
— *Casablanca* (Michael Curtiz, Julius & Philip Epstein y Howard Koch),
— *Celebraciones* (Thomas Vinterberg y Morgens Rukov)
— *De entre los muertos* (Alfred Hitchcock, Alec Coppel y Samuel Taylor),
— *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (Abbas Kiarostami),
— *Dulce hogar... ¡A veces!* (Ron Howard, Lowell Ganz y Babaloo Mandel),
— *El cameraman* (Buster Keaton),
— *El circo* (Charles Chaplin),
— *El círculo de tiza caucásico* (Bertolt Brecht),
— *El gran dictador* (Charlie Chaplin),
— *El jardín de los cerezos* (Anton Chéjov),
— *El milagro de Ana Sullivan* (William Gibson o Arthur Penn y William Gibson)
— *El misántropo* (Molière),

— *El rey Lear* (William Shakespeare),
— *El viaje del Señor Perrichon* (Eugène Labiche),
— *Hedda Gabler* (Henrik Ibsen),
— *La cena de los idiotas* (Francis Veber),
— *La escapada* (Dino Risi, Ettore Scola, Ruggero Maccari y Rodolfo Sonego),
— *La escuela de los maridos* (Molière),
— *La gran ilusión* (Jean Renoir y Charles Spaak),
— *La huella* (Anthony Shaffer, o Joseph L. Mankiewicz y Anthony Shaffer),
— *La jauría humana* (Arthur Penn, Lilian Hellmann y Horton Foote),
— *La poison* (Sacha Guitry),
— *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock y John Michael Hayes),
— *La vida es bella* (Roberto Benigni y Vicenzo Cerami),
— *Los compradres* (Francis Veber),
— *Los niños del paraíso* (Marcel Carné y Jacques Prévert),
— *Macbeth* (William Shakespeare),
— *Madre Coraje y sus hijos* (Bertolt Brecht),
— *Magnolias de acero* (Herbert Ross y Robert Harling),
— *Matrimonio de conveniencia* (Peter Weir),
— *No habrá guerra de Troya* (Jean Giraudoux),
— *Otelo* (William Shakespeare),
— *Perfume de mujer* (Dino Risi y Ruggero Maccari),
— *Pigmalión* (George Bernard Shaw),
— *Por un sí o por un no* (Nathalie Sarraute),
— *Roberto Zucco* (Bernard-Marie Koltès),
— *Romeo y Julieta* (William Shakespeare),
— *Santa Juana* (George Bernard Shaw),
— *Serie negra* (Alain Corneau y Georges Pérec),
— *El bufón de la corte* (Melvin Frank y Norman Panama),
— *Tocando el viento* (Mark Herman),
— *Un sombrero de paja en Italia* (Eugène Labiche),
— *¿Víctor o Victoria?* (Blake Edwards).

EL MODELO SINTÉTICO

I
Los mecanismos fundamentales

«He querido escribir una obra tal y como se construye un hangar, es decir, empezando por la estructura que va desde los cimientos hasta el tejado, antes de saber lo que iba a almacenar... una forma lo suficientemente sólida como para dar cabida a otras formas en ella».
(Bernard-Marie Koltès [81])

La forma que Koltès busca, existe. Permite contar todo tipo de historias, contener todas las formas y, sobre todo, todos los fondos, igual que un hangar bien construido puede contener tanto algodón, como tractores. Esta forma se resume bajo el esquema siguiente:

Personaje-objetivo-obstáculos

Constituye el fundamento de la dramaturgia, y da cabida tanto a sus mecanismos fundamentales como a los estructurales: caracterización, construcción, unidad, preparación. Nace de la esencia del drama, y del conflicto que ella misma genera.

Permite infinitas opciones en cuanto al personaje, a su objetivo y a sus obstáculos; esta forma simple y única puede engendrar multitud de historias.

1
Conflicto y emoción

«Incluso en este mundo mercantilista, algunos conservan una sensibilidad ante las desdichas de los demás, un poder de compasión...».
(Tennessee Williams [163])

«Esta compasión (en el sentido de cosentimiento) se refiere a la más alta capacidad de la imaginación emocional, al arte de la telepatía de las emociones. En la jerarquía de los sentimientos, es el sentimiento supremo».
(Milan Kundera [83])

A. EL ELEMENTO BÁSICO

Cuando se estudia el repertorio dramático sorprende la omnipresencia de un elemento común: el conflicto. De distinta intensidad y naturaleza, el conflicto se encuentra en el epicentro de toda obra dramática, independientemente de su duración: dos minutos o dos horas. Es el elemento básico de la dramaturgia.

Observaremos que el conflicto no sólo está presente en los relatos dramáticos; los relatos literarios (mitos, fábulas, cuentos, cuentos de hadas, novelas, novela corta, etc.) están llenos de todo tipo de conflictos.

Acerca del sentido del término «conflicto»

Entendemos por «conflicto» todo tipo de situaciones o de sentimientos conflictivos. Pueden ser sufrimientos, dificultades, o distintos problemas como peligros, fracasos, desdichas, o la miseria. El conflicto genera en las personas que lo viven sensaciones (aspecto fisiológico), o sentimientos (aspecto psicológico) desagradables, siendo la ansiedad y la frustración los más frecuentes. Más adelante volveremos sobre este punto.

Acerca de la manifestación del conflicto

Se habrán dado cuenta de que el término «conflicto» engloba mucho más que personas que lloran, gritan o se pegan. El conflicto puede ser interno, discreto, sutil, y muchas veces estar exento de toda manifestación externa. Un individuo que no se atreve a pedir un aumento de sueldo tiene un conflicto.

En ***La jauría humana,*** los padres de Bobby Reeves (Miriam Hopkins y Malcom Alterbury) se sienten culpables porque su hijo se ha echado a perder. Viene a visitarles un agente inmobiliario, Briggs (Henry Hull), que hurga en la herida. El señor y la señora Reeves no dicen nada, no reaccionan, aunque imaginamos su calvario. Eso es conflicto.

En ***Vivir,*** Watanabe (Takashi Shimura) se está divirtiendo en una discoteca. A priori, nada muy conflictivo. Pero sabemos que tiene un cáncer, y que le queda poco tiempo de vida; sus distracciones tienen una connotación claramente conflictiva.

En ***Negros y blancos en color,*** dos sacerdotes occidentales explican a los africanos que los blancos son mejores que los negros, porque tienen un Dios mejor. ¿La prueba? El Dios de los blancos les permite mantenerse sobre una bicicleta. Un negro que crea en el Dios de los blancos también podrá andar en bici sin caerse. Los negros que asisten a la demostración se muestran de acuerdo. Aunque todos los personajes están de acuerdo, esta escena provoca sonrisas y malestar. Se trata de una forma de conflicto.

Veremos, por otra parte, que toda situación o, efecto cómico, o golpe de humor es de carácter conflictivo (ver capítulo 9).

Conflicto y perspectiva de conflicto

Cojamos dos personas, por ejemplo Hitchcock y Truffaut, sentadas alrededor de una mesa, charlando. Truffaut comenta a Hitchcock que seguramente rodar ***Valses de Viena*** o ***Matrimonio original*** no le resultó muy interesante, a lo que Hitchcock responde: *«Ahí, estoy totalmente de acuerdo».* He aquí una escena carente de conflicto. Supongamos ahora que hay una bomba escondida debajo de la mesa y que los dos cineastas lo ignoran. Todo el mundo estará de acuerdo si digo que añade emoción a la escena. Y sin embargo los dos personajes, que siguen charlando y estando de acuerdo, siguen sin vivir ningún conflicto. Es el espectador el que lo vive.

En este caso diremos que la obra tiene perspectiva de conflicto. Para este libro, y salvo que se diga lo contrario, el término «conflicto» englobará tanto el conflicto real como su perspectiva (peligro, riesgo, amenaza, etc.).

Informar al espectador

Todos estos ejemplos permiten comprender hasta qué punto es importante que el espectador esté correctamente informado. Si no sabe que el empleado quiere pedir un aumento de sueldo no puede entender su malestar y por lo tanto compartir con él el conflicto. Si ignora la existencia de una bomba debajo de la mesa, no se preocupará por los personajes. Si desconoce el sentimiento de culpabilidad del señor y la señora Reevers (***La jauría humana***), no podrá compartir su calvario. Si no sabe que Watanabe está gravemente enfermo (***Vivir***), no verá más que a un individuo que se está divirtiendo. Si desconoce la relación existente entre la fe y andar en bici, pensará que está aprendiendo algo (***Negros y blancos en color***).

En algunos casos, los personajes no sufren conflicto, ni perspectiva de conflicto. Las obras basadas en la nostalgia, por ejemplo, generan en el espectador una emoción de carácter conflictivo. Ancianos que disfrutan plenamente de la vida, como en ***Cocoon,*** nos recuerdan la tristeza de nuestra condición humana. No viven ningún conflicto, aunque nos lo hacen vivir a los demás. Igual que un personaje patético, él puede creerse perfectamente feliz y, sin embargo, suscitar en nosotros una determinada forma de conflicto.

Resumiendo —aunque tendremos la oportunidad de retomar el tema— el espectador es un elemento esencial en el proceso dramático. Hasta podría llegar a decir que el conflicto o su perspectiva deben, antes que otra cosa, ser percibidos por el espectador.

La emoción

Hay una buena razón que explica esta relación: la dramaturgia puede suscitar en el espectador emociones que tienen su origen en el conflicto o en su perspectiva —incluso cuando es fuente de diversión.

El ser humano, sobre todo en las civilizaciones llamadas evolucionadas como las sociedades occidentales contemporáneas, mantiene una relación ambigua con sus emociones. A menudo las oculta o hasta las reprime, aun y cuando sienta su formidable poder; esto sucede sobre todo con las emociones negativas. ¿Qué niño puede, por ejemplo, estar triste o ser aprensivo? Para la mayor parte de los padres, el niño debe aprender a controlar sus emociones, a mostrarse insensible. La única emoción negativa que le está permitida es la culpabilidad y a veces la cólera. Resultado: muchos seres humanos sustituyen sus emociones auténticas por emociones parásitas [1]. Pero las emociones, todas las emociones, son naturales, legítimas y fuertes.

1. Cf. Fanita English [42].

El niño explora sensaciones y sentimientos mediante el juego simbólico. Es probable que la dramaturgia desempeñe ese papel tanto para el niño como para el adulto. Una película o una obra teatral nos permiten sentir y, sobre todo, controlar las emociones. Podemos así odiar con total impunidad, aprender a superar nuestro miedo o nuestra frustración, «lloriquear» de alegría o de tristeza sin ser despreciados por ello. Es probablemente uno de los acicates esenciales de la dramaturgia.

Naturalmente el conflicto y la dramaturgia no son los únicos capaces de generar emoción. No hay dramaturgia en la pintura o en la música, y éstas pueden a pesar de todo emocionarnos. En el teatro o en el cine una melodía, el trabajo de un actor, un encadenamiento acertado de planos, y tantas otras cosas pueden generar emoción en el espectador. Pero es muy importante entender que nada de todo esto es incompatible. Se puede cuidar el lenguaje fílmico o la dirección artística sin excluir por ello una dramaturgia eficaz. ***Psicosis*** y ***Ciudadano Kane*** son buena prueba de ello. En ***Le scénario*** [141] Jean-Paul Torok cuenta cómo a principios de siglo al negarse algunos cineastas franceses a admitir esta idea contribuyeron a que una parte del cine francés entrara en un callejón sin salida.

Acerca de la naturaleza del conflicto

Si analizamos las escenas de conflicto más conmovedoras (o más insoportables) del repertorio, nos daremos cuenta de que en el 99% de los casos se trata de conflictos psicológicos. No es casualidad. Si bien es fácil hacer que el espectador comparta sentimientos, resulta mucho más difícil hacerle sentir sensaciones físicas negativas como la sed, el hambre, el frío, la hediondez, la neurosis, etcétera. Se puede transmitir el dolor o el hambre —Chaplin lo logró en ***La quimera de oro***—, pero difícilmente podremos generar la misma sensación en el espectador. En algunos casos excepcionales una imagen fuerte puede provocar malestar. Es el caso del primer asesinato de ***Psicosis,*** la fractura abierta de Lewis (Burt Reynolds) en ***Defensa,*** o las magulladas piernas de Paul Sheldon (James Caan) en ***Misery.*** Pero es evidente que el espectador no siente ni la centésima parte que la víctima.

Hay, no obstante, dos dolores físicos que la dramaturgia puede transmitir al espectador: el ruido y el deslumbramiento. Basta con imponerle un ruido ensordecedor o una luz cegadora. Sin embargo son de un uso e interés limitado. Observaremos finalmente que la literatura, actuando sobre la imaginación, consigue transmitir mejor que la dramaturgia el dolor físico.

Conflicto estático y conflicto dinámico

El repertorio (y la vida) ofrece dos tipos de conflicto: el estático y el dinámico. El primero es aquel que se vive de forma pasiva: un personaje se entera de

la muerte de un pariente; sufre pero no hace nada. En cambio cuando el personaje que vive el conflicto se muestra activo o reactivo estamos ante un conflicto dinámico. Es el caso de un personaje que lucha por evitar la muerte de un allegado. [NOTA: el término «dinámico» no se refiere a personajes en movimiento como en una persecución de coches. Dos personajes que argumentan, sentados en una silla, viven un conflicto dinámico. Aunque la mezcla de ambos conflictos sea deseable (y hasta frecuente), es evidente que una obra no puede limitarse a acumular conflictos estáticos, ya que son los conflictos dinámicos los que hacen avanzar el relato].

B. EL INTERÉS DEL CONFLICTO

¿Por qué el conflicto está en el corazón del drama? Sabemos que los términos «dramático» y «dramatizar» tienen una connotación conflictiva en el lenguaje coloquial. El sentido habitual de «dramático» es grave, trágico, terrible. «Dramatizar» significa conceder una importancia exagerada —en el sentido de conflicto— a un acontecimiento. Veremos al final del capítulo 3 que esta palabra puede tener un sentido un tanto diferente.

El conflicto es el epicentro de la vida

Es probable que el conflicto sea el corazón del drama porque es el epicentro de la vida, que, por cierto, la dramaturgia imita. Se puede incluso avanzar que es el conflicto, o su perspectiva, lo que mueve a personas y animales. Sus acciones primeras tiene por objeto evitar el hambre, el frío y el dolor físico o mental.

El conflicto acompaña al hombre a lo largo de toda su vida. En ***Psicoanálisis de los cuentos de hadas*** [15], Bettelheim pone de manifiesto que la vida de un niño está lejos de ser ese «periodo bienaventurado y privilegiado» del que algunos hablan. Todo niño, aunque no sufra malos tratos o no sea víctima de ningún abuso de poder, vive todo tipo de conflictos: miedo, frustración, desprecio, culpa, angustia por ser abandonado, antagonistas edipianos, rivalidades con sus hermanos y hermanas, dificultades a la hora de integrar los diferentes componentes de la personalidad, etcétera. Donald Winnicott [164] llegaba a comparar el mundo interior de un bebé con el de un psicótico.

Más tarde, la adolescencia tampoco está exenta de su porción de conflicto, y así hasta la muerte —considerada como un conflicto por la mayor parte de los individuos— la vida del hombre es una sucesión de pruebas.

En la religión cristiana la parábola del paraíso perdido viene a simbolizar la idea de que el conflicto es la esencia de la vida. Los primeros humanos habrían sido expulsados de un lugar donde todo iba rodado para llegar a la tierra, donde cuesta conseguir las cosas.

Dicho esto, si bien el conflicto es fuente de sufrimiento a corto plazo, puede ser la causa —y a menudo lo es— de consecuencias positivas. El germen de la desdicha y de la destrucción está presente en todo conflicto, aunque también el de la unión, la comprensión y el enriquecimiento. El conflicto hace avanzar las cosas, es fuente de vida, e incluso tal vez la única fuente de vida. Ciertamente, la búsqueda del placer es también un poderoso acicate para el ser humano; pero, si admitimos que placer y dolor se sitúan sobre un mismo eje, aunque en extremos opuestos, veremos que la búsqueda del placer equivale a escapar al dolor. Por lo tanto, ahí también es el conflicto (o su perspectiva) lo que nos mueve.

El conflicto es un factor de verosimilitud

Nosotros, que vivimos todo tipo de conflictos en nuestra vida cotidiana ¿podríamos aceptar que la dramaturgia, que no es otra cosa que la emulación de la vida, estuviera exenta de ellos? No.

Nos parecería increíble o, al menos, demasiado fácil que sobre el escenario o en la pantalla las cosas no sucedieran de la misma manera. La presencia del conflicto aporta veracidad a una obra dramática.

El conflicto es un factor de interés

Sabemos que los periódicos que más se venden son aquellos que anuncian malas noticias. La gente se siente más atraída por los trenes que descarrilan que por aquellos que llegan a su hora. Un grupo de niños de corta edad que juegue cerca de un televisor encendido dejará de jugar si aparece un grupo de gente llorando. ¿Es compasión, o más bien el placer de comprobar que no somos los únicos que sufrimos y que hay peores desdichas que la propia? Probablemente una mezcla de ambos. El caso es que al ser humano le atrae la desdicha de los demás.

Otro factor de interés: la espectacularidad

Llegados a este punto conviene abrir un paréntesis. El conflicto, ya sea en dramaturgia como en otros ámbitos, no es el único elemento capaz de captar la atención del espectador. Existe un segundo factor con un formidable poder de atracción: la espectacularidad. Lo llamaré así, aunque también podría llamarlo «lo sensacional». Es decir, todo aquello que es original, en el sentido de raro, y que, por esa razón, atrae, distrae y hasta fascina o hipnotiza al espectador. Los ejemplos son múltiples: una puesta de sol, las cataratas del Niágara, un programa morboso en la televisión, un accidente de coche o la visita al Futuroscope de Poitiers son espectaculares. Un magnetófono o una polaroid pueden ser igual

de espectaculares para alguien que no los conozca (para un indígena de Nueva Guinea, por ejemplo). Todas las grandes creaciones encierran, al menos parcialmente, una parte de espectacularidad. Las pirámides, las catedrales, los cuadros de David, las esculturas estalinianas, los desfiles hitlerianos, los espectáculos de Jean-Michael Jarre, etc... Al igual que todas las publicaciones que se hacen eco de récords. Es el reino de lo superlativo: el hombre más tatuado, la pintura más cara, el centenario más viejo, etc. U otras similares, como los *¿sabía usted?* donde dice, por ejemplo, que la mayor parte de los gatos blancos con ojos azules están completamente sordos. ¡Increíble y, sin embargo, cierto!

En el cine una cuidada fotografía, unos bellos decorados exóticos (***El amante, Lo que el viento se llevó, El último emperador,*** etc.), los efectos especiales, (***2001 Una odisea del espacio, King Kong, Terminator 2,*** etc.), las escenas de riesgo (***Arma letal, Ben Hur, La espía que me amó,*** etc.), o miles de extras (***Los diez mandamientos, Lawrence de Arabia, Si Versalles pudiera hablar, etc.***) impresionan al espectador por los mismos motivos. A finales del siglo XIX, la imagen cinematográfica era muy espectacular. Hasta el punto de que los espectadores se echaban atrás en sus asientos cuando el tren entraba en la estación de La Ciotat (***La llegada de un tren a la estación***), o bien se quedaban hipnotizados al ver el viento mecer las hojas (***El desayuno del bebé***). Hoy, estamos más acostumbrados. La imagen «clásica», nos fascina menos. Por eso se va más allá (relieve, pantalla esférica, etcétera).

Otro tipo de espectacularidad: los personajes originales, en particular, cuando el autor no hace ni el esfuerzo de entenderles, ni de explicarnos en qué son originales. David Lynch, cuya fascinación por la anormalidad conocemos bien, los acumula en su serie ***Twin peaks.*** Todos sus personajes son raros, nocivos, incompletos. Personalmente, no percibo en él ninguna compasión hacia ellos.

Se habrán dado cuenta de que en dramaturgia la utilización de la espectacularidad puede asemejarse a una solución de facilidad. Cuando Luis Buñuel, Federico Fellini, Terry Gillian, Georges Méliès o Ken Russell transmiten ideas y universos singulares (por lo tanto espectaculares) tienen el mérito de ofrecernos su ingenio. No todos los autores disponen de una imaginación tan fértil. El fenómeno se repite con los artistas de circo (ámbito de la espectacularidad por definición) cuyo número se basa en su propia capacidad. Pero cuando se trata de gastar mucho dinero para deslumbrar al espectador tenemos todo el derecho a interrogarnos sobre la sinceridad de la espectacularidad.

Conflicto *versus* espectacularidad

Con objeto de captar el interés del espectador, la mayor parte de las obras dramáticas, y sobre todo las películas, utiliza una mezcla de conflicto y espectacularidad. La segunda aporta una recompensa más trivial, más superficial, menos enriquecedora que el primero; sin embargo, no por ello le cede terreno. Desde hace algunos años venimos asistiendo a una escalada de la espectaculari-

dad tanto en los contenidos (***Arma letal, Batman, Indiana Jones y la última cruzada***, etc., etc., etc.), como en el continente (imágenes en 3 dimensiones, efectos sonoros, holografía, artificios como en ***¿Quién engañó a Roger Rabbit?***, *etc.*) Todo ello puede ser la prueba tanto de la desorientación comercial de un cierto tipo de cine como de la incapacidad de algunos guionistas. Así mismo también pone en evidencia la característica fundamental de la espectacularidad: está condenada a ir siempre más allá. El público se cansa pronto de una escena de riesgo, de un bonito decorado o de la técnica, y rápidamente pide más. Siempre más. En cambio, un ser humano que vive una emoción derivada de un conflicto funciona desde hace veinticinco siglos, y sin necesidad de aderezo. Probablemente porque la emoción está más relacionada con la vida que la reproducción hiperrealista del espacio gracias a los cristales líquidos.

Cuando conflicto y espectacularidad se complementan (ver la escena del avión en ***Con la muerte en los talones***, o el ataque del camión en ***En busca del arca perdida***) es en beneficio del espectáculo, y menos mal. No hay porque hacer ascos a ciertos placeres. En ocasiones, sin embargo, la espectacularidad desvía la trayectoria de una obra —es la responsable de que ***Apocalypse now*** se haya convertido en un gran show, por no decir en una película militarista— o es objeto de atención por parte de los autores en detrimento de la dramaturgia. Con el ejemplo, entre otros muchos, de ***El profesor de música*** volveremos a verlo. Sin embargo, es legítimo esperar que el conflicto y la emoción que de él se desprende, es decir, el drama, venzan convirtiéndose así en el principal factor de interés.

Encontramos una prueba de ello en ***El imperio del león***. Lelouch se quedó estupefacto al enterarse de que la escena que más impacto causó entre los espectadores de su película fue aquélla en la que Sam Lion (Jean-Paul Belmondo) enseña a Albert Duvivier (Richard Anconina) a decir buenos días sin parecer asombrado. Mientras la película transcurre en los más bellos decorados del mundo, la escena más impactante tiene lugar en una habitación de hotel, entre dos individuos sentados en una silla. Lelouch atribuye el éxito de esta escena a la autenticidad de los actores. La explicación puede ser otra: la escena que supera a todas las escenas tarjeta postal es, simple y llanamente, la que más carga conflictiva tiene, la más divertida y la mejor escrita de toda la película.

Y otra, en un documental sobre las ocas salvajes de Canadá que vi en el Futuroscope. La imagen tenía varios cientos de metros cuadrados, era grandiosa. Pues bien, a pesar de todo ese despliegue de medios, el momento de mayor intensidad en la sala fue cuando un pajarillo que no llegaba a sostenerse encima de sus patas intentó andar por un borde. ¿Se caerá o no se caerá? De repente, el Futuroscope se llenó de suspense, y de risas cuando terminó por caer y resbalar hasta el agua con sus patitas al aire. En resumen: nada mejor que una pincelada de dramaturgia para conmover al espectador.

Algunos autores se han servido del cine para reírse de la fascinación, en ocasiones malsana, que la espectacularidad ejerce sobre el ser humano. ***Danzad, danzad malditos*** y ***Rollerball un futuro próximo*** tratan ese tema. En ***Infancia, vocación y primeras experiencias de Giacomo Casanova*** la gente se apresura para asistir a una operación quirúrgica —y con razón, es una verdadera carnicería. En ***¡Al fuego bomberos!***, es el incendio de una casa lo que atrae a los curiosos. En ***Furia*** y ***La jauría humana***, Fritz Lang y Arthur Penn se concentran en esos mirones que disfrutan con la desgracia ajena, como esos automovilistas que frenan para ver mejor un accidente de coche. Finalmente, en ***Con la muerte en los talones*** el espectáculo de un avión encastrado en un camión cisterna en llamas permite a Roger Thornhill (Cary Grant) robar una camioneta a un agricultor.

Cerremos este paréntesis para centrarnos en el conflicto, aunque tendremos la oportunidad de volver a hablar de la espectacularidad.

El conflicto es un factor de identificación

Si el conflicto es un factor de interés, el espectador se interesa más por el personaje que vive el conflicto que por los demás. Hay algo de compasión en ese interés. Y ese vínculo, que puede ser muy fuerte, viene de la emoción. Cuando la emoción que vive la víctima del conflicto es percibida por el espectador se crea entre ambos una fuerte identificación.

Este fenómeno es tan potente que puede hasta ejercerse en beneficio de un personaje antipático. Volviendo a la bomba debajo de la mesa, Hitchcock [66] explica a Truffaut que esta situación conflictiva podría afectar al grupo de los malos, o hasta a Hitler en el momento del atentado del 20 de julio de 1944. Ni siquiera en ese caso el espectador se dirá: «*Qué bien, van a salir todos hechos papilla*», sino «*Tened cuidado, hay una bomba*». Y Hitchcock aporta un segundo ejemplo, el del ladrón que registra unos cajones mientras el propietario sube las escaleras. «*Una persona que registra*», dice, «*no tiene porqué ser un personaje simpático puesto que contará, siempre, con la aprensión a su favor del público. Naturalmente, si la persona que registra los cajones es un personaje simpático, entonces la emoción del espectador se duplica, por ejemplo con Grace Kelly en* ***La ventana indiscreta***».

Se podría retomar la frase de Hitchcock sustituyendo «la persona que registra» por «la persona que vive un conflicto». O hasta «organismo vivo que vive un conflicto»; ya que este fenómeno de identificación puede también tener lugar en favor de un animal o hasta de una máquina. Como en ***Naves misteriosas***, donde conmueve que dejen fuera de servicio a un *drone* (un robot).

Resumiendo, el conflicto empuja al espectador a sentir una simpatía emocional por la persona que lo sufre, y ello independientemente de la simpatía o la antipatía que el personaje pueda transmitir. Es una de las grandes fuerzas de la dramaturgia, obliga al espectador a interesarse por personas antipáticas, por

los Macbeth, por los Alcestes (***El misántropo***), por los Arnolfos (***La escuela de las mujeres***), por los Willy Loman (***La muerte de un viajante***), por los Gárcin (***A puerta cerrada***), por los Salieri (***Amadeus***), por todos los fracasados, los frustrados, los malvados y los infelices que son tan género humano como Rambo (***Rambo 1, 2, 3***), John Dunbar (***Bailando con lobos***), John Keating (***El club de los poetas muertos***), Jacques Mayol (***El gran azul***) o el inspector Navarro (***Navarro***). Hitchcock comprobó su teoría en ***Frenesí*** haciendo que el conflicto recayera en el malo. Es la escena en que Rusk (Bany Foster) intenta recuperar un alfiler de corbata comprometedor en un camión de patatas.

Identificación conceptual *versus* identificación emocional

Frenesí está lejos de ser un caso aislado. En ***El tesoro de Sierra Madre*** llega un momento en que Dobbs (Humphrey Bogart) se muestra francamente odioso. Ha robado a sus compañeros, y hasta ha llegado a matar a uno de ellos a sangre fría. Lo menos que podemos decir es que no es conceptualmente simpático. Sin embargo, cuando se ve amenazado por los bandidos mejicanos nos preocupamos por él. De repente nos es emocionalmente simpático, y esta simpatía superará a la antipatía suscitada hasta ese momento.

El canto de la ballena abandonada ofrece un ejemplo similar gracias a su construcción. Toda la obra transcurre ante la fachada de una casa y opone a una madre bastante mayor con su hija y su primogénito. Ellos desean convencerla para que entre en una residencia de ancianos. Desde el principio, queda claro que intentan deshacerse de ella. Sin embargo la madre se resiste y les hace pasar algunos malos momentos. Son, por lo tanto, los hijos los que sufren la mayor cantidad de conflicto. A pesar de la antipatía que nos inspira su conducta, generan en nosotros una simpatía emocional. Hasta el punto de que no tardaremos en ponernos de su lado, contra la madre.

Citaremos finalmente ***Los pantalones equivocados,*** en la que el malo comete un atraco. A pesar de la antipatía que nos inspira, estamos de su parte cuando está a punto de hacer saltar la alarma.

El poder de identificación emocional no responde a la casualidad. Está ligado a la intensidad de nuestras emociones, y éstas están cargadas de energía. Parafraseando a Pascal, nuestras emociones tienen razones y poderes que la razón ignora —o contra las cuales la razón se muestra inoperante.

La fascinación por el mal

Es probable que en la identificación con el «malo» haya algo más que compasión. La maldad y la violencia nos fascinan a todos, tal vez porque forman parte de nosotros. Identificarse con un criminal nos permitiría hacer daño a través de otro, y sentirnos aliviados sin que ello tenga un gran coste para nosotros. Esto

nos conduce al principio de catarsis, o a la evacuación de las pasiones traducida en una especie de descarga afectiva que tanto gustaba a Aristóteles [4]. ***Calígula, Doctor Jekyll y Mr Hyde, Al rojo vivo, Macbeth, Roberto Zucco, Tito Andrónico y sus hijos*** o ***El fotógrafo del pánico*** —la lista es larga— poseerían una virtud terapéutica, tanto para el autor como para el espectador.

Naturalmente, me estoy refiriendo a criminales que sufren un conflicto, y no a aquellos que se contentan con imponerlo a los demás. Un buen ejemplo de esto último es, entre otros muchos, ***Henry, retrato de un asesino***: la fascinación por la maldad es complaciente, y su carácter terapéutico muy discutible.

Conflictos sin identificación

Hay casos en los que el conflicto, cuando es sufrido por los malos, se convierte más en fuente de placer que de compasión o fascinación. Son esos momentos en los que los malos reciben su merecido, y en general, suelen estar al final de la obra. En esos casos, más que ser factor de identificación es vector de alivio. Permiten al espectador dar rienda suelta al odio que ha acumulado a lo largo de la obra respecto al malo. Además, castigar a los malos satisface el sentido ético del espectador. Sin embargo, si bien es cierto que es necesario en los cuentos de hadas porque ayuda a los niños a afrontar la realidad y a asimilar las nociones del bien y del mal, cuando las obras van destinadas a adultos o a adolescentes pueden percibirse como una concesión que evidentemente aporta una recompensa. Tras ***¡Qué bello es vivir!*** Capra recibió bastantes cartas de espectadores descontentos porque no había castigado al malo de la película (Lionel Barrymore). Así mismo, divierte comprobar que para que el espectador se sienta satisfecho, el castigo infringido a los malos debe ser proporcional a sus fechorías. Cuando no reciben su merecido el espectador se siente decepcionado y cuando el castigo es desproporcionado, siente compasión; con lo que caemos en el fenómeno descrito anteriormente.

«Conócete a ti mismo»

Resumiendo, la dramaturgia es una herramienta fantástica para ponerse en el lugar de los demás, para entender al ser humano (deseo socrático), ya sea a uno mismo, o al otro. Y son tal vez los personajes más antipáticos, porque sufren el mayor número de problemas, los que más necesidad tienen de ser comprendidos. Así el conflicto, cuando es representado en un escenario o sobre una pantalla, puede ser una maravillosa herramienta de compasión. «... *Que otros hagan películas sobre los grandes movimientos de la Historia* declaraba Frank Capra [23], *que yo haré películas sobre el tipo que barre. Y si ese tipo fuera un cúmulo de impulsos contradictorios, si sus genes le incitan a sobrevivir, a devorar a su prójimo, yo sería capaz de entender su problema*».

El conflicto es, además, una formidable herramienta para crear personajes. Cuando todo va bien, el grueso de los individuos tiene las mismas reacciones. Es ante un problema cuando se distingue al astuto del tonto, al optimista del pesimista, al avaro del pródigo, al progresista del conservador, etc. El conflicto saca a la luz la personalidad. Es, seguramente, una de las razones por las que los grandes autores dramáticos lo han utilizado tanto.

Dicho esto, puede ser que el conflicto, cuando es demasiado fuerte, no revele gran cosa. Cuando se mantiene la cabeza de un individuo debajo del agua, ya sea éste cobarde o valiente, tranquilo o agresivo, sólo tiene un objetivo: sacar la cabeza del agua para respirar. Y esto es así hasta para quien intenta suicidarse. En ***El Rey pescador***, Jack Lucas (Jeff Bridges) está a punto de suicidarse cuando es atacado por unos granujas. Un mendigo místico, Pany (Robin Williams), aparece y le defiende. Después se acerca a Jack. Éste tiene una reacción de miedo: «*¡Por favor, no me haga daño!*». Parry ironiza: «*¡¿Quieres estar en forma para matarte?!*». La reacción de Jack es ridícula aunque humana. Es, que las películas de acción y de aventura cuentan con poca caracterización, en parte, debido a que todos tenemos los mismos instintos básicos y éstos son extremadamente fuertes.

C. EJEMPLOS DE CONFLICTOS RESEÑABLES

Al comienzo de ***Amadeus*** Salieri interpreta una pequeña marcha en honor a Mozart. Poco después Mozart la vuelve a interpretar de memoria pero, encontrándola mediocre, la modifica. La obrita de Salieri se convierte bajo los dedos del improvisador genial en la célebre marcha de ***Las Bodas de Fígaro***. Salieri está destrozado.

Al final de ***A nuestros amores***, el padre (Maurice Pialat) llega a su casa sin avisar, cuando hace meses que ha abandonado el domicilio conyugal. Viene a enseñar la casa a un amigo. El momento no es el más apropiado: se encuentra con una pequeña fiesta organizada por su mujer y sus dos hijos. Sin rubor, se instala, come pastel, le canta las cuarenta a todo el mundo, revela un secreto, humilla a su hijo y termina por pelearse con su mujer. El malestar que tanto los invitados como el espectador perciben es intenso.

En ***Bagdad café*** Jasmine (Marianne Sägebrecht) ha ordenado y limpiado a fondo el despacho de Brenda. Cuando ésta vuelve a casa y descubre el trabajo recrimina a la pobre Jasmine.

Al comienzo de ***El escudo Arverno*** Astérix y Obélix comen en el mismo comedor que un grupo que está haciendo dieta. Se atiborran de jabalí y de cerveza mientras los demás están a régimen les miran con envidia.

En ***La golfa*** Lucienne (Janie Marèze) dice a Legrand (Michel Simon) que nunca le ha querido. «¡Mírate en un espejo!» le dice ella. Ofendido, Legrand la insulta. Finalmente se tranquiliza. Se pone de rodillas para preguntarle si todavía le quiere. Ella se ríe en sus narices de una manera atroz.

En ***Como un torrente*** Dave Hirsh (Frank Sinatra) lee un fragmento de su novela a Ginny (Shirley McLaine), una prostituta con un gran corazón que le tiene aprecio. Concluida la lectura, ella le dice que encuentra el texto bonito. Él le responde que no puede entenderlo. Ginny, ofendida, contesta que a pesar de su torpeza y de su falta de cultura es capaz de apreciar la poesía. Este momento es muy conmovedor. Se debe a que hay conflicto, y a que Ginny se defiende contra el elitismo cultural, que tantos estragos causa.

En ***Esperando a Godot*** Vladimir y Estragón viven un fuerte conflicto: el aburrimiento. Como el espectador también se aburre un poco (¿mucho?, ¿intensamente?), y los personajes intentan sustraerse al aburrimiento, podemos decir de la obra de Beckett que es la única donde el aburrimiento del espectador está justificado. Sin embargo, por regla general, el aburrimiento es un conflicto muy difícil de manejar.

En ***Final de la partida*** o ***Oh días felices*** Beckett ha ido, tal vez, demasiado lejos. Los personajes se aburren —esperan el final y éste tarda en llegar— y no hacen más que hablar para matar el tiempo. El conflicto es demasiado estático. Seamos honestos: esto aburre a muchos espectadores.

Al final de ***El pan y el perdón*** Aurélie (Ginette Leclerc) vuelve a casa después de una escapada amorosa. Aimable (Raimu), su marido, finge olvidarlo todo, aunque está profundamente dolido. Aprovecha el retorno de Pomponette, la gata, para indirectamente decir a su mujer lo que piensa. Muerta de vergüenza ella se echa a llorar.

La escena de ***La ventana indiscreta*** citada como ejemplo anteriormente es una fantástica escena de conflicto. Lisa Fremont (Grace Kelly) está registrando el apartamento del presunto asesino mientras Jeff (James Stewart), que tiene una pierna escayolada, permanece en su piso mirándolo por la ventana. De repente, el asesino vuelve a su casa. Jeff le ve subir las escaleras. Lisa, que lo ignora, va a ser sorprendida. Le gustaría prevenirla pero no puede ni gritar —ya que se pondrían en evidencia ante el asesino—, ni desplazarse. Está completamente impotente. De hecho, está en la misma posición que el espectador que, sentado en la sala, asiste a una escena de peligro y no puede más que esperar. Por ello la identificación entre Jeff y el espectador es casi total.

En una escena de ***Esposas frívolas*** una mujer deja caer su bolso ante un oficial. Éste no se agacha para recogérselo. La mujer, indignada, lo deja caer una segunda y hasta una tercera vez sin obtener ninguna respuesta. Escandalizada, empuja al oficial y hace caer la capa que lleva sobre los hombros, descubriendo así que no tiene brazos. Esta escena contiene una multitud de conflictos. Al principio recae sobre la mujer, que está indignada, al final y durante un corto espacio de tiempo se siente asombrada y molesta, mientras el oficial se siente humillado. Observaremos que de haber conocido la minusvalía desde el principio de la escena habríamos compartido el sentimiento de impotencia y humillación de él, y la fuerza de tal sentimiento habría anulado la indignación de ella.

En ***El apartamento*** Sheldrake (Fred McMurray) hiere los sentimientos de su querida, Fran (Shirley McLaine). Durante mucho tiempo le ha hecho creer que estaba dispuesto a divorciarse. La noche de Navidad ella se entera de que la ha estado engañando, y a pesar de todo ha encontrado un momento para comprarle su regalo. Él, sin embargo, no ha tenido tiempo de comprarle nada. Con aire desprendido, saca un billete de cien dólares de su cartera y se lo entrega a Fran.

En ***La muerte de la tragedia*** [136] George Steiner recuerda una escena particularmente emotiva de ***Madre Coraje y sus hijos***: *«... cuando los soldados traen el cadáver de Schweizerkas. Suponen que es el hijo de Coraje aunque no están del todo seguros. Ella se ve en la obligación de identificarlo. He visto a Hélène Weigel representar esta escena con la Berliner Ensemble, aunque el término "representar" no haga justicia a su magnífico trabajo. En el momento en que le es presentado el cuerpo de su hijo, se contenta con mover la cabeza sin proferir palabra alguna. Los soldados la obligan a mirarlo de nuevo. Una vez más no da muestras de haberlo reconocido, no presenta más que una mirada vacía. En el instante en que retiran el cadáver, Weigel gira la cabeza y abre desmesuradamente la boca. Su gesto tiene la misma forma que el caballo que aúlla en el Guernica de Picasso. El sonido que emitió fue indescriptible. Aunque en realidad no hubo sonido alguno. El sonido fue un silencio absoluto. Un silencio que resonó en todo el teatro hasta el punto de que el público bajó la cabeza como ante una ráfaga de viento...»*.

En ***El multimillonario*** el riquísimo hombre de negocios Jean-Marc Clément (Yves Montand) intenta conquistar a una cantante de revista de tres al cuarto, Amanda Dell (Marilyn Monroe). Como ésta desprecia a los ricos, se hace pasar por un representante de bisutería. Le enseña un brazalete de diamantes, que sabemos que cuesta 10.000 dólares, diciéndole que no vale más que 5. Aunque Amanda está muy impresionada, sin embargo, se lo vende a una amiga por cinco dólares y le pide a Clément que le consiga otro. Clément se siente despechado.

En ***Nacido el 4 de julio*** Ron Kovic (Tom Cruise) hace una visita al señor y la señora Wilson, a cuyo hijo mató accidentalmente en Vietnam. La escena en la que les revela todo esto es muy dolorosa para todos: para Ron, para los padres y para el espectador.

En ***¿Dónde está la casa de mi amigo?*** Ahmad pregunta a su madre si le permite ir a devolver un cuaderno a un compañero de clase. Nosotros sabemos lo que está en juego. Ella le responde que no y le insta a que haga los deberes y algunas tareas caseras. Él insiste; ella le vuelve a decir que no. Esta maniobra se repite media docena de veces. Lo que a la lectura puede parecer molesto genera una tensión evidente. Este tipo de conflicto es bastante frecuente en Kiarostami: los personajes solicitan algo que les es negado, o para lo que no obtienen respuesta. Pero en lugar de conformarse lo siguen intentando una y otra vez. Parece como que a la sexta o a la séptima la respuesta pueda ser otra.

La escena de los panes en ***La quimera de oro*** no es únicamente una excelente escena circense, es una escena de conflicto. Se supone que Charlot monta un número para conquistar a la mujer que quiere. No sólo se trata de un sueño, sino que, además, sabemos que no vendrá a la cita que le ha dado para fin de año.

Revelaciones

En ***Edipo Rey***, el instante en que Edipo comprende que él es el asesino es un momento de extremo conflicto. Habitualmente suele ocurrir en los momentos de revelación, cuestión que abordaremos en el capítulo dedicado a la ironía dramática. Cuando Nora se da cuenta (***La casa de muñecas***) de que su marido es un egoísta y un condescendiente. Algunos ejemplos: cuando Roxane se da cuenta de que el autor de las cartas es Cyrano; cuando la florista de ***Las luces de la ciudad*** descubre la identidad de su benefactor, la emoción es inmensa.

Decepciones sentimentales

En ***Los niños del paraíso*** Baptiste Debureau (Jean-Louis Barrault) está en el escenario representando una pantomima cuando ve, entre bambalinas, a la mujer de la que está enamorado, Garance (Arletty), tonteando con su amigo Frederick Lemaître (Pierre Brasseur). Se siente afligido. Nathalie (Maria Casares), su compañera en el número, que le quiere en vano, se da cuenta de su desasosiego. Le entra miedo y grita (¡en plena pantomima!). Esta famosa escena es la expresión de una doble angustia amorosa.

La decepción sentimental es, por otra parte, un clásico del conflicto. Los ejemplos abundan. Tendremos la oportunidad de volver a la escena del espejo roto de ***El apartamento***, que es particularmente conmovedora. En ***Cyrano de Bergerac*** el momento en que Cyrano, lleno de esperanza, recibe a Roxane y se entera por su boca de que quiere a otro es del mismo orden. En ***La doble vida de Verónica***, ésta se enamora de un marionetista del que no sabe nada. Ella intenta volver a verle. Recibe de él un cordón que le induce a pensar que él también quiere verla, y que le permite, después de algunas búsquedas infructuosas, dar con él. En el momento del encuentro, está muy emocionada. Sentimos —gracias a Irene Jacob— que su corazón se ha desbocado. Se contiene para no abrazarle. Entonces, él le cuenta que está pensando escribir una novela y que le envió el cordón para ver si una mujer sería capaz de dar con él. No se trataba más que de un experimento. Verónica se echa a llorar. Y para terminar, otra vejación sentimental: la de Sabrina (Audrey Hepburn en ***Sabrina***). Se cruza con David (William Holden), del que está enamorada, y éste no encuentra nada mejor que decirle que: *«Ah eres tú, Sabrina, creía haber oído a alguien»*.

Conflictos ineficaces

Puede darse el caso de que ciertos conflictos de la vida real no tengan ninguna incidencia en dramaturgia. Es lo que sucede cuando han sido mal utilizados, o cuando por su naturaleza no pueden generar emoción.

En los ejemplos anteriores, las escenas son intensas porque los conflictos (vergüenza, desconcierto, decepción, frustración, humillación) han sido correctamente plasmados. En efecto, no basta con que el conflicto sea en sí mismo intenso, es necesario que además se exponga correctamente. ***La decisión de Sophie*** es un buen ejemplo de cómo la manera de presentar un conflicto puede echarlo a perder. Tanto más cuando el conflicto en cuestión —la humillación generada por la negación de la dignidad humana— es uno de los más atroces que el ser humano pueda soportar. A su llegada al campo de concentración, un oficial SS obliga a Sophie a decidir cuál de sus dos hijos sobrevivirá. No sólo esta terrible escena es más evocada que mostrada en la película de Alan Pakula —pues el conflicto es más conceptual que emocional—, sino que además llega al final de la película como una explicación a la extraña actitud de Sophie (Meryl Streep), lo que hace que el espectador no haya entendido su actitud durante la mayor parte de la película, y por lo tanto no haya compartido su dolor.

En otras palabras, es capital que el personaje no sea el único que sienta la emoción. El autor debe procurar que también la viva el espectador.

No hacer partícipe al espectador de un conflicto es una «buena» manera de no hacérselo vivir. Hay otro medio, que consiste en hacer que el personaje que supuestamente debería vivir el conflicto se muestre indiferente. Una bofetada, por ejemplo, no será conflictiva si el autor se olvida de mostrarnos hasta qué punto está afectado aquel que la ha recibido. Si en ***A nuestros amores*** la familia no prestara ninguna atención a las palabras hirientes del padre y siguiera charlando como si tal cosa, en lugar de reír sólo de dientes para fuera, el espectador no sentiría ningún malestar. Si a Jeff (***La ventana indiscreta***) le diera lo mismo que Lisa arriesgue su vida en el apartamento del asesino, la inquietud del espectador se reduciría considerablemente. Es la razón del fracaso de películas como ***Le bal des casse-pieds*** (versión 1992). El personaje principal se ve sometido a diferentes contratiempos, pero da la sensación de que más que molestarle le divierten. Y si alguien debe divertirse, ése es el espectador, y no aquél que vive el conflicto.

D. EL MECANISMO DEL CONFLICTO

El principio básico del drama

Quien dice conflicto dice oposición o hasta obstáculo. Éste puede ser un individuo, un objeto, una situación, un rasgo del carácter (defecto aunque en ocasiones también cualidad), un golpe de suerte, un elemento natural, etc., e incluso una sensación o un sentimiento.

Pero todas esas causas de conflicto no pueden constituir un obstáculo en sí. Una pared, por ejemplo, es un obstáculo para aquel que quiere pasar al otro lado, aunque no para el que pretende apoyar una escalera. La gula es un obstáculo para el que necesita hacer régimen, pero no para aquél que no engorda. Y si se puede decir que un cáncer es un obstáculo para todo el mundo, es porque nadie tiene ganas de sufrir.

El obstáculo se define, por lo tanto, en relación con una voluntad, un deseo, a un ansia. El individuo, el objeto, el rasgo, la situación, el sentimiento son obstáculos sólo en la medida en que se oponen a aquello que llamamos objetivo. Es así como nace el conflicto: de la oposición entre el objetivo y el obstáculo.

En cuanto al objetivo, éste pertenece naturalmente a aquél que vive el conflicto: ser humano, animal o sustituto humano. Dicho con otras palabras: a un personaje. A fuerza de analizar el conflicto hemos sacado a la luz la cadena básica del drama:

personaje-objetivo-obstáculo-conflicto-emoción

Un **personaje** intenta alcanzar un **objetivo**, se enfrenta a **obstáculos**, lo cual genera **conflicto** y **emoción** tanto en el personaje como en el espectador.

Un principio universal

Independientemente del personaje, de su objetivo y de sus obstáculos, es interesante adelantar que el primer sentimiento que este principio genera de manera sistemática es la frustración (o al menos la insatisfacción). En efecto, desear algo y no llegar a obtenerlo de forma inmediata es la causa misma de la frustración. Es un sentimiento extremadamente intenso que todo ser humano es capaz de entender, y por lo tanto de sentir, ya que es el primer sentimiento negativo que todo bebé experimenta. Cuando un bebé tiene hambre es raro que su madre esté lista para amamantarlo. En general, es el llanto el que advierte de la necesidad, y la madre tarda un cierto tiempo en llegar. Entre el momento en que el bebé experimenta la necesidad de comer y el momento en que la necesidad se ve satisfecha vive dos sentimientos: frustración en primer lugar, y rápidamente ansiedad. Pues el niño se imagina lo peor y tiene miedo de que su necesidad no se vea nunca satisfecha. Por otra parte, uno de los mayores temores que un niño puede experimentar es el miedo a ser abandonado.

Inútil precisar que el sentimiento de frustración acompaña durante mucho tiempo al ser humano. Pasamos nuestra vida deseando cosas que no tenemos, o peor, que nunca tendremos. Esas cosas no tienen porqué ser objetos. Puede ser una profesión, una relación sentimental, una paz interior, etc.

Para Freud [49], la oposición entre los deseos humanos y la realidad o la conciencia moral genera una energía psíquica que es fuente de tensión. La represión de esta energía alivia al individuo de sus tensiones y frustraciones aunque no lo resuelve todo.

Se comprende mejor lo que este gran principio motor de la dramaturgia (personaje-objetivo-obstáculos) tiene de universal y de democrático. «Basta»

con elegir un personaje, dotarlo de un objetivo y, sobre todo, ponerle obstáculos en su camino para que inmediatamente todos los seres humanos del planeta entiendan la sensación que experimenta y, por lo tanto, se interesen por él. En otros términos, si el carácter de un personaje o su situación pueden volverlo conceptualmente universal, un objetivo y algunos obstáculos lo hacen emocionalmente universal, lo cual es mucho más fuerte. [NOTA: La palabra «basta» va entre comillas porque esta operación, que a simple vista parece simple, requiere de mucho trabajo y talento].

Conflicto y drama, drama y conflicto

En lugar de partir de la omnipresencia del conflicto en el repertorio, podía haber empezado por la definición de la palabra «dramaturgia»: la imitación de una acción humana. A continuación habría señalado que en la génesis de toda acción hay una intención, un impulso..., en resumen, un objetivo, y que ese objetivo pertenece a alguien (el personaje) y puede ser fácil o difícil de alcanzar. El primer caso interesa poco al espectador, por lo que habría concluido diciendo que el drama es: un personaje que tiene un objetivo difícil de alcanzar, y ello genera conflicto y emoción.

Es decir, hubiera llegado a la misma conclusión. El único pequeño inconveniente de este punto de partida es que no insiste suficientemente en el conflicto, que como ya hemos visto y seguiremos viendo, es la herramienta capital. Todo el mundo conoce la célebre frase del Señor X (Jean Gabin, Howard Hawks o Darryl Zanuck según las fuentes): *«Para hacer una buena película, hacen falta tres cosas: una buena historia, una buena historia y una buena historia»*. Es gracioso, ya que si bien esto viene a recordar a algunos cineastas que deberían prestar más atención a la construcción de su guión, la frase no es muy útil para los guionistas, no les permite lanzarse a la aventura. Una buena película es una buena historia, pero ¿qué es una buena historia? El conflicto tiene la ventaja de aportar una primera respuesta: para escribir una buena historia dramática, hacen falta tres cosas: conflicto, conflicto y conflicto.

Objetivo u obstáculo, ¿qué precede a qué?

En primer lugar, habría que insistir en que la importancia del conflicto está más que justificada, ya que el conflicto y la emoción preceden a la acción. Evidentemente el personaje debe disponer en un primer momento de un objetivo, y los obstáculos van surgiendo a continuación. Por ejemplo, busca algo que permanece oculto. Al revés *«por si hubieran escondido algo, voy a buscarlo»*, no tiene sentido. Sin embargo, lo más frecuente es que el conflicto o el obstáculo sean los que generan el objetivo, por lo tanto la acción. En este caso, el objetivo es siempre el mismo (en un primer momento): sustraerse al conflicto. Ocurre por

ejemplo cuando alguien se entera, de repente, de que tiene un cáncer. Este objetivo reactivo puede generar a su vez otros obstáculos que aquél que lo motivó.

Si el conflicto viene normalmente en primer lugar, es probablemente porque el ser humano sabe mejor curar o reprimir que prevenir. E incluso, cuando previene, es en general para evitar un problema. Es, por lo tanto, el temor quien le inspira. Y ahí también, la emoción (en este caso el miedo) antecede a todo lo demás.

Conflictos particulares

Pretendiendo alcanzar su objetivo, un personaje puede verse llevado a vivir un conflicto, sin que éste surja de la oposición entre su objetivo y un obstáculo.

En ***La vida de Galileo Galilei***, el científico se enfrenta al peligro de la peste. Esto genera un conflicto que no llega a tener ninguna relación con su objetivo principal: verificar sus teorías. Bien al contrario, demuestra hasta qué punto Galileo desea alcanzar su objetivo.

En una escena de ***El apartamento*** C.C. Baxter (Jack Lemon) intenta proteger a Fran (Shirley McLaine). Para ello se hace pasar por un bruto. Resultado: el cuñado de Fran termina golpeándole. Por ello vive entonces un conflicto. Pero queda claro que este conflicto no está directamente vinculado con su objetivo (proteger a Fran). De hecho, en el mismo momento en que es golpeado alcanza el objetivo. De la misma manera, en otro momento de la película los reproches de su casera o de su vecino son fuente de conflicto para Baxter, aunque no le impiden alcanzar su objetivo general.

En ***Tootsie*** Michael Dorsey (Dustin Hoffman) es un actor en paro que se disfraza de mujer para poder trabajar. Se enamora de una colega, Julie (Jessica Lange). Este amor imposible le hace sufrir, aunque no es un obstáculo para que alcance su objetivo. El hecho de que quiera a Julie no le impide trabajar. Podría incluso intentar seducir a Julie fuera de las horas de trabajo, cuando no va vestido de mujer —es lo que hace Joe (Tony Curtis), en condiciones similares, en ***Con faldas y a lo loco***.

Aunque no esté directamente vinculado con el objetivo del personaje, este tipo de conflicto (en ocasiones estático, en ocasiones dinámico) no resulta inútil. Incluso, tiene dos funciones:

1. Alimentar la empatía del espectador hacia el personaje, reforzando la emoción.
2. Minar la voluntad del personaje por alcanzar su objetivo y, por ende, mostrar su determinación.

2
Protagonista-objetivo

«... toda acción debe tener un objetivo determinado...».
(Hegel [62])

A. DEFINICIÓN Y PROPIEDADES

Llamaremos protagonista al personaje de una obra dramática que vive el mayor conflicto, por lo tanto, a aquel con quien el espectador se identifica (emocionalmente) más. La mayor parte del tiempo se trata de un conflicto específico, también llamado conflicto central. Por eso el protagonista posee, en general, un único objetivo, que intenta alcanzar a lo largo de todo el relato y ante el que va encontrando obstáculos. Sus intentos y las dificultades a la hora de alcanzar el objetivo determinan el desarrollo de la historia, lo que llamamos la acción.

Es muy probable que el protagonista sea el personaje con el que más se identifica el autor; como acabo de decir, el protagonista es el personaje con el que el espectador se identifica más. Vemos, por lo tanto, que el protagonista es el vector esencial entre el autor y el espectador.

Protagonista y papel principal

En el teatro griego el protagonista (del griego *prôtos*, primero, y *agônizesthai*, combatir) es aquel que da vida al papel principal. En realidad, según nuestra definición, el protagonista no es necesariamente el personaje más importante de la obra, o el papel principal o el que da título a la obra, aunque, frecuentemente, sea el caso. Alceste (***El misántropo***), Antígona, Ciudadano Kane, Cyrano de Bergerac, Don Juan, Fausto, Fígaro (***Las bodas de Fígaro***), La loca de Chaillot, Galileo, Hamlet, Medea, Madre Coraje, Monsieur Verdoux, Edipo (***Edipo Rey*** o ***Edipo en Colono***), Otelo, Peer Gynt, El rey Lear, Las tres hermanas, etc... son los protagonistas de las obras que llevan su nombre.

Pero hay también numerosas excepciones; muchos títulos están más relacionados con el tema de la obra que con su protagonista. Así:

— Salieri y no Mozart es el protagonista de ***Amadeus.***
— Yasumoto es el protagonista de ***Barbarroja.***
— El Presidente y su entorno son los coprotagonistas de ***Bienvenido Mister Chance.***
— Al (Nicolas Cage) es el protagonista de ***Birdy*** (Matthew Modine).
— Lestingois (Charles Granval) es el protagonista de ***Boudu, sauvé des eaux*** (Michel Simon).
— Don José es el protagonista de ***Carmen.*** El mismo principio en el caso de ***El ángel azul, Lolita,*** y ***Annie Hall*** cuyos protagonistas respectivos son el Profesor Rath (Emil Jannings), Humbert (James Mason) y Alvy Singer (Woody Allen).
— Ralph (Lino Ventura) es el protagonista de ***El embrollón*** (Jacques Brel).
— Margo Channing (Bette Davis) es la protagonista de ***Eva al desnudo*** (Anne Baxter).
— Antoine (Louis de Fines) es el protagonista de ***Jo, un cadáver revoltoso.***
— McPherson (Dana Andrews) es la protagonista de ***Laura*** (Gene Tierney).
— Mr. Arpel (Jean-Pierre Zola) es el protagonista de ***Mi tío*** (Jacques Tati).
— Madame de Winter (Joan Fontaine) es la protagonista de ***Rebeca.***
— Sarah Connor (Linda Hamilton) es la protagonista de ***Terminator*** (Arnold Schwarzenegger).

El caso del ***Ladrón de bicicletas*** es un poco más complejo. El protagonista, a priori, no es el ladrón, sino Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani), obrero, cuya bicicleta desaparece al comienzo de la película. Sólo que al final termina por robar una. ¿Es el ladrón del título?

Fedra lleva por título el nombre de su protagonista, mientras que el título de la obra de Eurípides del que Fedra es un *remake*, ***Hipólito,*** está más relacionado con la obra. Al principio, la obra que Racine tardó más de dos años en escribir se tituló ***Hipólito.*** Más tarde pasó a ser ***Fedra e Hipólito,*** para finalmente titularse ***Fedra*** a secas. La comparación entre ambas obras es interesante por varios motivos. En el Fedra e Hipólito de Eurípides, ambos viven aproximadamente la misma cantidad de conflicto. En primer lugar, es Fedra la que sufre por querer a su yerno, e Hipólito es acusado de provocar la deshonra de su suegra. Racine, sin embargo, optó de manera clara por que fuera Fedra la que sufriese más. Por eso que su muerte se produce al final de la obra, en lugar de producirse antes que la de Hipólito (como ocurre en la obra de Eurípides).

Héroe y protagonista

Evitaremos el término «héroe» cuando nos refiramos al protagonista, porque se presta a confusión. El término «héroe» puede, en función de las teorías o del sentido común, aplicarse a varios tipos de personajes que, como acabamos de ver, no son necesariamente compatibles:

— El mismo protagonista (Lioubov en ***El jardín de los cerezos*** o Alceste en ***El misántropo***).
— El protagonista, si es heroico (Cyrano de Bergerac o Indiana Jones).
— En ocasiones, el personaje principal no protagonista (Laura en ***Laura*** o Hulot en ***Mi tío***).

Protagonistas múltiples

El protagonismo puede recaer en varias personas desde el momento en que todas ellas comparten el mismo objetivo:

— En ***Así es si así os parece,*** la familia que pasa su tiempo chismorreando es la protagonista. El objetivo compartido es descubrir los secretos de sus vecinos.
— Los marineros son los coprotagonistas de ***El acorazado Potemkin.***
— En ***El día más largo,*** el protagonismo recae sobre todo el ejercito aliado. Su objetivo: desembarcar en la costa normanda y tomar posición.
— En ***Náufragos*** el protagonismo recae en los supervivientes del naufragio más simpáticos, y su objetivo es sobrevivir.
— El objetivo común de ***Romeo y Julieta*** es quererse.
— ***El chip prodigioso*** ofrece un divertido ejemplo de coprotagonista. Como consecuencia de un accidente introducen en el cuerpo de un tipo valiente (Martin Short) a un militar miniaturizado (Dennis Quaid). Los dos tienen el mismo objetivo: volver a su estado normal.
— El protagonista de ***Tartufo*** no es ni Tartufo, que vive poco conflicto, ni Orgón, que vive menos del que hace vivir a los demás, sino la familia de Orgón: Elmira, Cleanto, Damis, Mariana, a los que se unen Dorina, la sirviente y Valerio, el amante de Mariana. Su objetivo común: deshacerse de Tartufo y, más concretamente, impedir la boda de Tartufo y Mariana. Molière escribió más obras en las que se comparte el papel protagonista. En ***Las sabihondas*** o ***El enfermo imaginario*** los protagonistas no son ni Trissontin ni Argan sino las parejas de enamorados y su sirvienta (Toinette).
— En ***Alien el octavo pasajero, Defensa, La gran evasión, Los siete samuráis,*** el protagonismo recae en un grupo.

En ***Los compadres,*** tanto Pignon (Richard) como Lucas (Depardieu) tienen el mismo objetivo: encontrar a su hijo. Ahora bien, como es el hijo de ambos, ambos son copratogonistas. Sin embargo, en ***El viaje del señor Perrichon*** tanto Armand como Daniel pretenden casarse con la hija del señor Perrichon aunque difícilmente podrán, ambos, alcanzar el objetivo. El protagonismo recaerá en aquel que se enfrente con el mayor número de obstáculos, en este caso Armand. Observaremos que el protagonismo y el papel que da título a la película no recaen en el mismo actor.

Cuidado con no confundir los casos de protagonistas múltiples, como los que acabamos de ver, con la multiplicidad de protagonistas. Se trata de un caso bastante poco deseable donde el espectador puede elegir entre varios protagonistas cada uno de los cuales dispone de un objetivo diferente. Al comienzo de ***Casper***, por ejemplo, es difícil saber quién es el motor de la acción, si el fantasma, la familia que se instala en la casa encantada o la pareja que busca el tesoro.

Unicidad del objetivo general del protagonista

En nuestra vida cotidiana, frecuentemente, perseguimos ingentes cantidades de objetivos, de manera simultánea o alternativamente. Unos son elementales (vestirse), otros más complejos (ser feliz); algunos son a corto plazo (comprar una barra de pan), otros a largo (aprender a tocar el piano); algunos son fáciles de alcanzar (andar cuando se tienen dos piernas sanas), otros más difíciles (andar cuando se tiene un hueso roto), etc. Pasamos de uno a otro, nos enfrentamos con obstáculos, creamos nuevos mientras aún no hemos alcanzado los más antiguos. Esto no se puede hacer en dramaturgia.

El protagonista debe concentrarse en un sólo y único objetivo principal, que llamaremos el objetivo general. O, para ser más exactos, en un único objetivo difícil de alcanzar —nada le impide disponer, simultáneamente, de otros muchos que no supongan ningún problema (respirar, ir, etc...). No obstante, aquellos que son fáciles de alcanzar no son considerados objetivos. En dramaturgia, respirar sólo es un objetivo para aquél cuya cabeza es mantenida a la fuerza debajo del agua. Lo que llamamos objetivo debe, por lo tanto, crear una dinámica.

Hay dos razones esenciales para la unicidad del objetivo:

1. La primera es que hay que captar la atención del espectador durante alrededor de dos horas. Permitirse digresiones, vagabundeos fuera del tema, por maravillosos que éstos sean, es arriesgarse a perder la atención del espectador. Veremos más adelante que la unicidad del objetivo es una de las condiciones esenciales de la unidad de acción, y que responde a una necesidad de orden del ser humano.
2. La segunda es que dos horas es mucho cuando se trata de captar la atención del espectador, y poco para el autor. Dos horas permiten apenas presentar, desarrollar y concluir correctamente una acción. Es, por lo tanto, mejor tratar un tema de manera exhaustiva que varios superficialmente.

La norma de la unicidad del objetivo es igualmente aplicable a los coprotagonistas, que deben tener un único objetivo general, común y difícil de alcanzar.

Objetivos para el resto de los personajes

Nada impide que el resto de los personajes de una historia dispongan, a su vez, de un objetivo. Hasta es aconsejable, en la medida en que el objetivo de un individuo es un elemento importante de su caracterización —lo volveremos a ver en el capítulo 4. En ***Solo ante el peligro*** hay un personaje ausente durante las nueve décimas partes de la película y que, sin embargo, tiene un objetivo. Me estoy refiriendo a Miller, el truhán, que debe llegar en el tren del mediodía y cuyo objetivo es matar a Kane (Gary Cooper). El objetivo de Miller es muy importante, aunque evidentemente no es el protagonista.

Además, al contrario de lo que sucede con el protagonista, nada impide que el resto de los personajes de una historia cuenten con varios objetivos o que cambien de objetivo a lo largo de las dos horas. En ***Tartufo*** al comienzo de la obra Orgón pretende casar a su hija con Tartufo. No es un objetivo fácil de alcanzar a la vista de la oposición de los coprotagonistas. Más adelante, cuando finalmente comprende su error, abandona ese objetivo y adopta el de los coprotagonistas, es decir: deshacerse de Tartufo. En ***A puerta cerrada***, Estela tiene numerosos objetivos todos ellos independientes entre sí: saber porqué se encuentra con Garcin e Inés, convencer a éstos de que es inocente y de que está en el infierno por error, encontrar un espejo, seducir a Garcin, encontrar consuelo —acaba de ver en la tierra a uno de sus amantes en brazos de una rival—, sacar a Inés de la habitación, matar a Inés.

En ***La huella*** Milo Tindle (Michael Caine) tiene varios objetivos sucesivos: simular un robo, evitar ser asesinado, vengarse.

Ejemplos de objetivos generales

Los siguientes objetivos son objetivos generales que el protagonista intenta alcanzar durante la mayor parte de la historia:

— enterrar a su hermano (***Antígona***),
— querer y ser querido por alguien (***La bella y la bestia*** de Disney),
— instalar una antena (Laurel y Hardy en ***Radiomanía***),
— proteger a un niño (Grusha en ***El círculo de tiza caucásico***),
— obtener un buen resultado (***Elvire Jouvet 40***),
— ser otra persona, sentirse mejor (***L'effondré***),
— evadirse (***La fuga de Alcatraz, La gran evasión, La gran ilusión, Papillón, Le prisonnier***, etc.),
— cobrar una herencia (***Siete ocasiones***),
— salvar al mundo de los individuos sin escrúpulos que intentan dirigirlo (***La loca de Chaillot***),
— poner en marcha una serrería abandonada (***Los rufianes***),
— aprender a pescar, bailar, nadar, jugar al fútbol, al golf, montar a caballo, etc. (Goofy en la serie ***How to...***),
— escapar a su tormento (Garcin en ***A puerta cerrada*** o ***Otelo***),
— entregar un piano (Laurel y Hardy en ***Haciendo de las suyas***),
— hacer negocios (***Madre Coraje y sus hijos***),
— hacer representar Tartufo (Molière en ***Molière***),

— justificar su vida y sus valores (Willy Loman en ***La muerte de un viajante***),
— descubrir al asesino (Hercule Poirot en ***Muerte en el Nilo***),
— conocer la palabra de Cambronne (***Le mot de Cambronne***),
— convertirse en actor (***Próxima parada Greenwich Village, Le schpountz***),
— hacer una película (***La noche americana***),
— devolver un cuaderno a un compañero de clase (***¿Dónde está la casa de mi amigo?***),
— defender un puente (***El puente***),
— dar una explicación (Hombre 2 en ***Por un sí y por un no***),
— transformar a una florista en una mujer de mundo (Higgins en ***Pigmalión***),
— evitar ser transformado en rinoceronte (Bérenger en ***El rinoceronte***),
— aguantar x asaltos en un combate de boxeo (***Rocky***), o ganarlo (***Rocky 2***),
— tener una jubilación tranquila (***El rey Lear***),
— defender un pueblo (***Los siete samuráis, Los siete magníficos***),
— conocer un maleficio (***Seis personajes en busca de autor***),
— no dejarse seducir (Antoine (Michel Blanc) en ***Traje de etiqueta***),
— ir a Moscú (***Las tres hermanas***), lo que para Olga, Macha e Irina equivale a escapar del aburrimiento,
— encontrar un sombrero de paja (***Un sombrero de paja en Italia***),
— romper suavemente (***Un fil à la patte***),
— encontrar el equilibrio (Blanche Dubois en ***Un tranvía llamado deseo***),
— encontrar su identidad (***Viajero sin equipaje, XIII***).

Hasta morir puede convertirse en un objetivo. Es, de hecho, el objetivo de Kenneth Harrison (Richard Dreyfuss) en ***Mi vida es mía.*** Sufre un accidente que le deja totalmente paralizado, y decide acabar con su vida. Es, igualmente, el objetivo de los protagonistas de ***Harakiri*** y ***La grande bouffe.***

En ***Bagdad café*** el objetivo inconsciente de Jasmine es encontrar un poco de afecto después de su ruptura matrimonial. Lo cual se traduce, vistas las circunstancias, en integrarse en la pequeña comunidad de Bagdad y, sobre todo, en establecer una relación de amistad con Brenda. Es un caso bastante insólito. La mayor parte de las veces, cuando dos personas se están amoldando la una a la otra, la acción en sí no constituye un objetivo, sino que se añade al ya existente. ***La Reina de África, Fugitivos, Los compadres, El embrollón, E.T., Matrimonio de conveniencia, Inocencia y juventud, Paseando a Miss Daisy, Sucedió una noche, Rain man, Mi hombre es un salvaje, La travesía de París, El tren de las 3.10, Mejor solo que mal acompañado*** no son más que algunos ejemplos entre otros muchos. Pero en ***Bagdad café*** no existe ningún otro objetivo. El encanto de la película de Percy Adlon tal vez esté ahí.

La naturaleza del objetivo

Comprobamos que el objetivo no tiene porqué ser ni ambicioso, ni filosófico. En ocasiones no es más que un pretexto. El objetivo de Edipo, en ***Edipo Rey,*** consiste en frenar la peste que devasta Tebas. Aunque lo que realmente interesa a Sófocles es que Edipo descubra su identidad. Es la razón por la que, a raíz de una intervención del oráculo, el objetivo se modifica y pasa a ser buscar al asesino de Layo. De no haber existido la leyenda de Edipo, habría servido cualquier otro objetivo de partida.

Además, aunque de forma absoluta existe una infinidad de objetivos, éstos pueden agruparse en un pequeño número de objetivos fundamentales. Tanto en la vida, como en dramaturgia, la mayor parte de los seres humanos persigue objetivos similares. ¿Quién, por ejemplo, no intenta escapar a la angustia? Otro ejemplo: seducir, objetivo de numerosas obras (***Cyrano de Bergerac, La importancia de llamarse Ernesto, El multimillonario, El apartamento,*** etc., y en las películas de Buster Keaton: ***El cameraman, El colegial, Las tres edades,*** etc.). El mismo planteamiento cuando se trata de encontrar a alguien (***Los compadres, La flauta mágica, Desaparecido,*** etc.) o algo (***En busca del arca perdida*** e innumerables cuentos de hadas). En ***Ladrón de bicicletas*** y ***La gran aventura de Pee-wee,*** el objetivo del protagonista es encontrar su bicicleta. Los coprotagonistas de ***Los amos de la noche*** tienen el mismo objetivo que Dorothy en ***El mago de Oz:*** volver a su casa. Todos estos ejemplos muestran que un mismo objetivo puede generar obras completamente diferentes, en función del protagonista y de sus obstáculos.

Pero cuidado, no porque el objetivo sea «anodino» hay que obviarlo. Al contrario, la elección del objetivo es una operación delicada, ya que la naturaleza del objetivo es uno de los tres componentes determinantes de una historia, junto con el carácter del protagonista y la esencia de los obstáculos.

Un objetivo concreto

Todos los objetivos que acabamos de citar tienen un punto en común: son relativamente precisos y concretos. Un objetivo no puede ser demasiado vago o abarcar demasiadas cosas. Tener éxito en la vida o ganarse el aprecio de los demás, por ejemplo, no son objetivos para la dramaturgia. Probablemente porque estos objetivos se aplican a todo el mundo y en innumerables circunstancias. Todo ser humano tiene como (gran) objetivo ser feliz, escapar a la angustia, obtener estímulos. Para Carl Rogers [124], todo ser humano pretende ser él mismo. Aquello que nos diferencia o diferencia un relato es el medio que utiliza un individuo —el tiempo de una película o de una obra de teatro— para ser feliz o para ser él mismo. Por la misma razón, un protagonista no puede tener como objetivo que las cosas transcurran de la mejor manera posible. Resulta demasiado general. ¿Quién no quiere triunfar en lo que emprende?

Objetivos conscientes e inconscientes

Si bien es recomendable que un autor conozca el objetivo de un protagonista, no es sin embargo, necesario que el propio protagonista sea consciente de su objetivo. Muy a menudo es así, e incluso es preferible. Hamlet sabe que desea vengar a su padre; Indiana Jones, conseguir el tesoro (***En busca del arca perdida***). Pero hay excepciones. En ***La muerte de un viajante***, Willy Loman no se dice en voz alta: «hago balance de mi vida e intento a toda costa justificar mis opciones». No obstante, sin darse realmente cuenta, es lo que hace a lo largo de toda la obra de Arthur Miller. En ***Mi hombre es un salvaje*** el objetivo de Martin Coutances (Yves Montand) es que le dejen en paz. Es un objetivo inconsciente y todo lo que hace va encaminado a conseguirlo, sin analizar su actitud, lo cual no impide al espectador entenderle. Por último, se pueden citar muchas obras en las que el objetivo inmediato del protagonista es seguir con vida. La mayor parte del tiempo, este objetivo es instintivo y, por lo tanto, inconsciente.

Objetivo dramático y objetivo temático

Todos los objetivos analizados hasta aquí han sido objetivos concretos que el protagonista intenta alcanzar, la mayor parte de las veces de manera consciente. Son objetivos dramáticos.

Puede pasar que al pretender alcanzar su objetivo el protagonista consiga algo que no estaba previsto, frecuentemente un cambio de carácter, como si detrás de la trama del relato se ocultase otra evolución basada en el inconsciente del protagonista. Pierre Jenn [74] nos da un ejemplo en ***Rain man***. El protagonista Charlie (Tom Cruise) tiene como objetivo obtener la mitad de la herencia de su padre. Para ello debe frecuentar a un hermano autista, Raymond (Dustin Hoffman), y esta compañía va a hacer que se vuelva menos venal y menos «afectivamente autista».

Se puede considerar que «dejar de ser venal» es el objetivo temático de ***Rain man***.

Otros ejemplos me vienen a la cabeza. El objetivo dramático de C.C. Baxter en ***El apartamento*** es conquistar a Fran; su objetivo temático: convertirse en un hombre. El objetivo dramático de Chloé (Garance Clavel) en ***Cada uno busca su gato*** es encontrar a su gato; su objetivo temático: encontrar una relación sexual y amorosa satisfactoria. Intentando alcanzar su primer objetivo, aprende a relacionarse con los hombres. Como vemos, alcanza ambos objetivos. A veces solamente se alcanza el objetivo temático, como en ***Rain man***. En estos casos queda claro que el objetivo dramático no es más que un pretexto para enganchar al espectador; pero un pretexto necesario. En efecto, aunque pueda ser muy enriquecedor concebir un objetivo temático para su personaje, no basta para estructurar el relato. Además, el objetivo-pretexto debe ser tratado, lo que los autores de ***Rain man*** no hacen más que a medias. Charlie tiene que hacer más esfuerzo

para soportar a su hermano que para recuperar una herencia cuyos argumentos jurídicos no están muy claros.

Habrán visto que la presencia de los dos objetivos, uno dramático y otro temático, no genera ningún problema, puesto que no están en el mismo plano. El principio de transformación de los protagonistas (capítulo 4) y la noción del *pitch* (capítulo 17) nos brindarán la oportunidad de comparar las nociones de objetivos dramáticos y temáticos.

El reto

Por definición, es aquello que está en juego, es lo que un individuo puede ganar o perder. Puede tratarse de su vida, de sus bienes, aunque también puede ser de naturaleza psicológica: su honor, su credibilidad, su seguridad, su libertad y, más en general, la satisfacción de sus necesidades fundamentales.

Puede ser que el espectador perciba aquello que está en juego. Es lo más corriente porque es clásico o universal. Pero puede ser que sea menos evidente. En ese caso, el autor tiene que aclararlo y justificarlo. En otras palabras, si las razones que animan a un personaje a alcanzar un objetivo no están claras, es importante dedicar un mínimo de tiempo a exponer sus motivaciones. Lo que se traduce en responder a la siguiente pregunta: ¿por qué es tan importante para mi protagonista alcanzar este objetivo? Cuanto más claro esté el reto, más justificado estará el objetivo y más interesado se mostrará el espectador por la historia y por identificarse con el protagonista.

En ***Sembrando ilusiones*** Pepino (Alberto Sordi) pretende ganar en el juego a una señora mayor millonaria. Lo hace para escapar a su miseria, para sacar a su hermana de la prostitución y, como representante de la comunidad pobre, para ganar a los ricos. Inútil decir que con tantas motivaciones, el reto está servido y que todos estamos con Pepino. Sin embargo, en ***The paper (detrás de la noticia)***, Hackett (Michael Keaton) es un periodista que quiere aparecer en la primera página con un artículo sobre la inocencia de un grupo de adolescentes negros acusados de haber cometido un crimen. Como no terminamos de entender sus razones, nos cuesta entrar en la historia.

Si vemos a un ladrón actuando, podemos identificarnos con él por el simple hecho de que se enfrenta a dificultades. Pero si, además, sabemos que está desesperado, que tiene que encontrar dinero para financiar el transplante de médula ósea de su madre, y que es su última oportunidad, entonces todo va sobre ruedas. Por eso los relatos policíacos son más apasionantes cuando el destino del investigador depende del resultado de la investigación (ver ***Edipo Rey*** o ***El silencio de los corderos versus Maigret***). En ***Lloviendo piedras*** el objetivo de Bob (Bruce Jones) es encontrar dinero. Clásico. Es su motivación lo que hace que la historia resulte tan emotiva: quiere comprar un espléndido traje de primera comunión a su hija, cuando él es pobre y la niña podría pasar sin él.

Objetivo simpático y objetivo antipático

El objetivo, por su naturaleza, puede contribuir a alimentar la simpatía que el espectador siente por el protagonista. Si este último tiene un objetivo sin pies ni cabeza o es inmoral —por ejemplo, un pederasta que pretende acostarse con un niño, por muy justificado que esté, es poco probable que inspire simpatía en el espectador. Ello no quiere decir que no se pueda narrar una historia de este tipo. Ya hemos visto que «bastaba» con dotar a un personaje de un objetivo y con ponerle obstáculos para que el espectador se interesase por él. De todas maneras el autor debe saber que parte con desventaja. Por el contrario, algunos objetivos, como conquistar a alguien o ganar dinero, consiguen automáticamente el apoyo del espectador ya que éste tiene, o ha tenido en algún momento de su vida esos mismos objetivos. Se crea así una especie de identificación conceptual que viene a reforzar la identificación emocional.

Objetivo general y objetivo local

Cada uno de los objetivos que acabamos de ver es un objetivo que el protagonista persigue desde el comienzo al final de la historia. Por supuesto, también es frecuente que el protagonista disponga de un objetivo a corto plazo, siempre difícil de alcanzar y que se desarrolla en muy pocas escenas. Es lo que llamamos el objetivo local y que no pone en peligro al objetivo general. Al contrario, es un subobjetivo que va a permitir que el protagonista alcance aquél; ya que, si bien el protagonista sólo debe tener un objetivo general, nada le impide fijarse varios objetivos locales que le ayuden a alcanzarlo. Lo veremos más adelante en el capítulo dedicado al desarrollo (capítulo 10).

Veremos, igualmente, que el protagonista puede tener un objetivo desde el comienzo de la historia y que éste no determine la acción. Kane (Gary Cooper) al principio de ***Solo ante el peligro*** piensa únicamente en irse de luna de miel. Sin embargo, no es el objetivo que intentará alcanzar a lo largo de toda la película. En ***La escuela de las mujeres*** Arnolfo empieza queriendo casarse con Inés y tampoco es el objetivo que guía la historia (ver el análisis en el capítulo 15). Frecuentemente, este objetivo inicial sirve de motivación al objetivo principal que es el que será tratado.

Objetivo, subobjetivo y medios para alcanzarlos

Es conveniente distinguir entre el objetivo del protagonista, o de otro personaje de la historia, y el medio que aquél utiliza para alcanzarlo. Si el medio es difícil de utilizar o de aplicar, se puede hablar de subobjetivo. En ***El cameraman*** y ***El colegial*** los personajes a los que da vida Buster Keaton desean conquistar a una joven.

A tal efecto, uno decide convertirse en locutor de informativos, y el otro en deportista reconocido, convencidos de que esto gustará a la elegida. Pero las cosas no salen como ellos esperan y los resultados no están a la altura. Finalmente, por otra vía llegarán a conseguir su afecto. En estos ejemplos los medios son difíciles de aplicar o son ineficaces. Son dos subobjetivos.

Así mismo, los medios pueden ser ineficaces sin por ello ser difíciles de aplicar. En ***Esperando a Godot*** Vladimir y Estragón tiene un objetivo: ver a Godot. Para verle, optan por esperarle. Esperarle no plantea ninguna dificultad. No es pues un (sub)objetivo. Es un medio, y no funciona porque Godot no viene. Como esperar no es el único medio existentes para verle —los protagonistas podían, por ejemplo, haber optado por ir a su casa— el medio elegido para alcanzar su objetivo es más un obstáculo que un subobjetivo.

Otros ejemplos de subobjetivos

Los protagonistas de ***El salario del miedo*** quieren ganar mucho dinero. Para ello tienen que conducir dos camiones cargados con nitroglicerina. Desde el principio queda claro que el medio constituye un objetivo en sí equivalente al objetivo inicial. Un subobjetivo —no morir— viene a superponerse a éste. Tal riqueza no perjudica a la película ya que los tres motores (objetivo, medio y subobjetivo) son parte de una misma acción.

Desde la segunda escena de ***La poison*** queda claro que Paul Braconnier (Michel Simon) quiere deshacerse de su mujer. Pero como no ha encontrado el medio no actúa. Es después de oír la entrevista a un abogado famoso cuando pasa a la acción (en los dos sentidos del término), e intenta alcanzar su objetivo. Observaremos que el medio que decide utilizar (el asesinato) le impone un segundo objetivo, consecuencia del primero: salir del embrollo.

En ***El diablo sobre ruedas*** el objetivo de David Mann (Dennis Weaver) es salvarse mientras es perseguido por un camión asesino. El medio utilizado durante casi toda la película es la huida. Es un subobjetivo, ya que utilizarlo le genera problemas, pero no es equivalente al objetivo. Finalmente, David Mann terminará utilizando un medio más eficaz para alcanzar su objetivo: la confrontación.

Encontramos el mismo principio en ***Astérix y el caldero.*** El objetivo de Astérix es pagar la deuda de honor de la aldea, y no llenar el caldero de oro, que no es más que el medio principal.

Estas distinciones no son esenciales para el espectador, puesto que el objetivo, el subobjetivo y el medio van en la misma dirección, por lo tanto, crean la misma historia. Veremos sin embargo, con lo que llamaremos el «deus ex machina» y el incidente desencadenante, que pueden ser importantes para el autor.

B. EFICACIA DEL OBJETIVO

Cuatro condiciones esenciales

Para conseguir una historia lograda no basta con dotar de un objetivo único al protagonista. Es igualmente indispensable:

1. Que el espectador conozca o presienta rápidamente cuál es el objetivo. Mientras el espectador no perciba (más o menos conscientemente) la voluntad del protagonista, no empieza la historia y por lo tanto no tiene en cuenta todo aquello que se le está contando. La sensación no se puede soportar durante mucho tiempo. Esta primera condición impone que el autor conozca el objetivo de su protagonista. Es el único medio para construir historias rigurosas.
2. Que el objetivo esté justificado. El protagonista tiene que conseguir que el espectador comparta su deseo. Si éste no comprende el objetivo (aunque no lo apruebe) no sabe lo que está en juego. Ya lo hemos visto.
3. Que el protagonista tenga problemas para alcanzar su objetivo. No es, sin embargo, necesario que sean demasiado duros o, peor aún, imposibles. Una de las grandes dificultades de la profesión de autor dramático consiste en saber dosificar los obstáculos. Lo veremos en el capítulo siguiente.
4. Que el protagonista tenga el intenso e inquebrantable deseo de alcanzar su objetivo. Que no dé la sensación de que no le importaría abandonarlo. Cuanto más se empeñe en alcanzarlo, más se interesará el espectador por su historia. Por otra parte ¿cómo imaginar que el espectador desee que el protagonista alcance su objetivo si a éste le da lo mismo o se queja de la tarea?

Ésta es la razón del fracaso de ***El agente secreto.*** Hitchcock [66] lo explica muy bien: «*Creo saber porqué la película no fue un éxito. En una película de aventuras, el personaje principal tiene que tener un objetivo, es vital para la evolución de la película, y la participación del público apoyará y hasta ayudará al personaje a alcanzar su objetivo. En* ***El agente secreto*** *el héroe tiene una tarea (matar a alguien), sin embargo, le repugna hacerlo por lo que intenta evitarla*».

Podríamos adelantar que el protagonista de ***El agente secreto*** tiene dos objetivos contradictorios: el primero, que le ha sido impuesto, consiste en matar a alguien, y el segundo es evitar dicha tarea. Desgraciadamente para la calidad de la película, el primer objetivo carece de nervio y el segundo ni tan siquiera es abordado.

La película de Hitchcock no es un caso aislado. Algunas obras dramáticas dejan una sensación de insatisfacción porque el protagonista no se empeña en alcanzar su objetivo. En ***El novato*** el protagonista (Matthew Broderick) es engañado —entre otras cosas, le casan a la fuerza—, está descontento y protesta, aunque no hace nada por evitarlo, se deja llevar.

Concluyendo, un protagonista debe ser activo, en su defecto reactivo, pero no pasivo. Y en cuanto al objetivo, debe dar la sensación de que no se lo quita de la cabeza.

¿Un protagonista ocioso?

¿Se desprende de esta última condición que ni Oblomov, ni un personaje «oblomovista» podrán ser los protagonistas de una obra? Oblomov, personaje central de una novela de Goncharov, es el ejemplo mismo de indolencia, de ociosidad y de apatía. Su pereza es patológica. A priori, vemos mal que se fije un objetivo y que lo persiga hasta el final. Y sin embargo... Un personaje oblomovista puede ser el protagonista si el objetivo es hacerle salir de su apatía y ofrece resistencia. Entonces se convierte en un personaje reactivo cuyo objetivo es precisamente no salir de su pereza. Es precisamente el ejemplo de Oblomov en ***Algunos días en la vida de Oblomov*** aunque la adaptación de Nikita Mikhalkov se aleje un poco y no respete la unidad de acción. Es, igualmente, el caso de algunos *sketchs* de Gastón Lagaffe o en ***El arte de vivir... pero bien.*** No obstante, existe otra posibilidad con los personajes oblomovistas: hacer que el papel protagonista recaiga en alguna persona de su entorno y convertir al personaje oblomovista en fuente de obstáculos. Es la estructura de ***Mi tío,*** cuyo protagonista es el cuñado de Hulot, el Sr. Arpel (Jean-Pierre Zola), y que pretende hacer de Hulot (Jacques Tati) una persona respetable, ya que ejerce una mala influencia sobre su sobrino. El problema (el obstáculo) es que Hulot, al igual que Oblomov o Gastón Lagaffe, es incurable.

Un objetivo de sustitución

En casos extremadamente raros, algunos autores optan por no revelar el objetivo o las verdaderas motivaciones de su protagonista. Esto, sin embargo, no les libera de todas las obligaciones. Como el público necesita, casi desde el principio de la película, «un hueso que roer» o una pista que seguir, debe por lo tanto crearse un falso objetivo, una pista falsa que suscite el interés del espectador. Es evidente que este falso objetivo no puede ser completamente artificial y que debe tener alguna relación con el verdadero, que antes o después termina por ser revelado.

La huella es un buen ejemplo. Sir Andrew Wyke (Laurence Olivier) invita a Milo Tindie (Michael Caine) para conocerle mejor. Sabe que Tindie es el amante de su mujer, y hace como que no le importa. Lo que le interesa es asegurarse de que Tindie dispone de los medios necesarios para mantener a su mujer. El primer objetivo de Wyke, por lo tanto, es asegurarse de que su mujer no volverá. Algún tiempo más tarde, Wyke pide a Tindie que simule un robo con efracción. Segundo objetivo: cobrar un seguro. Finalmente, al cabo de cincuenta minutos,

caemos en la cuenta de que Wyke ha llevado a Tindle a esa situación para matar a su rival en *«flagrante delito de robo»*. Su verdadero objetivo era, desde el principio, vengarse. A falta de revelarlo al comienzo, Anthony Shaffer ha tenido la inteligencia y la cortesía de proponernos otros objetivos. Así, durante los primeros cincuenta minutos de ***La huella*** no tenemos la sensación de andar sin rumbo.

3 Obstáculos

«Cuanto más logrado sea el retrato del malo, más encarnizada será la lucha y mejor será la película».
(Alfred Hitchcock [66])

«Es probablemente a causa de los obstáculos con los que se enfrentan mis personajes que el público ha podido simpatizar hasta ese punto con ellos...».
(François Truffaut [145])

«El error no está en nuestras estrellas sino en nosotros mismos».
(Julio César)

«... inventar una historia que asciende sin detenerse ni decaer, y llevarla hasta el punto de explosión total».
(Jean Giraudoux [57])

«Me gustaría que el público sólo se hiciese la siguiente pregunta: ¿qué va a pasar?».
(Jean-Paul Sartre [126])

Hemos visto que el conflicto es esencial a la hora de hacer que una obra funcione, y que éste nace de la oposición entre objetivo y obstáculo. No sólo el obstáculo es igual de necesario que el objetivo, sino que su naturaleza está estrechamente vinculada a la de la obra.

Mientras es imperativo que un único objetivo general determine la acción, nada impide que sean varios los obstáculos que se opongan al objetivo. Muy al contrario, el repertorio nos enseña que una pequeña cantidad de obstáculos, bien elegidos y bien desarrollados, es preferible a una acumulación exhaustiva.

A. NATURALEZA Y VARIEDAD DE OBSTÁCULOS

La clasificación «racional»

Los obstáculos pueden adoptar distintas formas. Cuando un hombre pretende conquistar a una mujer, los obstáculos pueden ser:

— El propio hombre: torpe, cobarde, tímido, estúpido, feo... o machista, orgulloso, susceptible, violento, mediocre... o hasta educado, culto, respetuoso.
— La mujer que no quiere enamorarse, que tiene otros gustos (ver ***La importancia de llamarse Ernesto***), que está enamorada de otro, que a pesar de todo no puede evitar elegir mal (ver ***El apartamento***).
— Los demás: un rival, otra mujer celosa, la familia de uno o del otro (ver ***Romeo y Julieta, La ley de la hospitalidad***), el patrón del uno o del otro, etc..
— La sociedad representada por la moral o la cultura o, más concretamente, por la policía, la justicia, la prensa, o distintos grupos de opinión (ver ***Morir de amor***).
— La climatología (les separa un ciclón).
— El azar, en ocasiones llamado destino.

Veamos una primera clasificación que nos va a permitir distinguir tres grandes líneas de relaciones conflictivas:

— Consigo mismo.
— Con el otro.
— Con la sociedad.

A éstas se podrían añadir la climatología y el azar.

La clasificación «original»

Si esta clasificación permite variar los efectos y complicar la historia, no tiene, sin embargo, en cuenta la esencia de los obstáculos. Veamos un ejemplo: un individuo atrapado en un atasco. Éste puede deberse a la hora de salida de las oficinas (previsible por el protagonista) o a una huelga sorpresa de los camioneros (completamente independiente de la buena voluntad del protagonista). El obstáculo es el mismo en ambos casos, pero su naturaleza es diferente.

Supongamos ahora que nuestro personaje decide utilizar el carril bus. Al final de éste se encuentra con la policía, que lo detiene. El policía es la representación del otro, de la sociedad, de la mala suerte (el azar). Pero como nuestro protagonista cometió una falta podemos decir que provocó el obstáculo. En cierta modo, el verdadero obstáculo es la impaciencia y la falta de civismo del protagonista. El policía y la multa no son más que las consecuencias, que podemos calificar de obstáculo externo aunque de origen interno. [NOTA: cuidado, el término «interno» no es necesariamente sinónimo de «interior», no más que «externo» lo es de «exterior». Volveremos sobre este punto].

Cojamos un segundo ejemplo, más delicado y fuerte. Una mujer maltratada por su marido, o un padre cuyo hijo adolescente se droga, tenderán a considerar que sus problemas vienen del exterior. La mujer acusará a su marido, y el padre a la sociedad y a los traficantes de droga. Pero los psicólogos demostrarán que tanto la mujer como el padre son, en parte, responsables de su desgracia. Después de todo, ninguna ley obligó a la mujer a casarse con un bruto. Son sus neurosis las que les empujaron a ello. Eric Berne [13] diría que su plan de vida concuerda con el de su marido. De igual manera que la necesidad de drogarse, de autodestruirse no viene de los traficantes —éstos sólo se limitan a responder a la demanda—, sino que viene de la educación recibida por el adolescente [1]. La brutalidad del marido o la droga son pues obstáculos externos de origen interno. En la vida real es demasiado doloroso para que la mujer o el padre lo acepten, pero no está de más que aquel cuyo trabajo consiste en crear personajes y situaciones lo tenga en cuenta.

Todo lo expuesto nos lleva a distinguir tres categorías de obstáculos.

Los obstáculos internos

Veamos varios ejemplos de obstáculos internos:

— Los celos de Otelo.
— La ambición y la cobardía de Macbeth.
— La cobardía de Garcin (***A puerta cerrada***).
— El orgullo de Rodrigo y Jimena (***El Cid***).
— La cobardía (en el amor) de Cyrano de Bergerac [2].
— La integridad, el puritanismo, la intransigencia de Antígona (***Antígona***), Alceste (***El misántropo***) o Tomás Moro (***La cabeza de un traidor***).
— La indecisión de numerosos personajes de Chéjov.
— La incompetencia de los protagonistas de ***Rufufu***.
— La reputación de Jimmy Ringo (Gregory Peck), el tirador de élite de ***El pistolero***.
— La avaricia enfermiza de Harpagón (***El avaro***) o Giacinto (Nino Manfredi) en ***Brutos, sucios y malos***.
— La idiotez y la torpeza de Laurel y Hardy.
— La culpabilidad (en ***Macbeth, El delator, El miedo, Psicosis, El inspector***).
— El secreto de confesión (en ***L'auberge rouge*** o ***Yo confieso***).
— La bondad crónica de Samuel Clayton (Gary Cooper) en ***El buen Sam*** o de Shen-Te (***El buen hombre de Sezuan***).

1. No pretendo juzgar. Sé por experiencia que la profesión de padre es la más difícil de todas, y paradójicamente es la única que no cuenta con más formación que aquella que nosotros mismos hemos recibido y que rara vez es un éxito. Simplemente me esfuerzo por sacar a la luz justas relaciones de causalidad.

2. El término «cobardía» debe ser entendido como «falta de valor». No se trata de ningún juicio de valor.

— Las psicosis de Aguirre (Klaus Kinski) en ***Aguirre o la cólera de Dios***, de Hermann (Dirk Bogarde) en ***Desesperación***, de Alan Strang en ***Equus***, de Corky (Anthony Hopkins) en ***Magic***, de M (Peter Lorre) en ***M el vampiro de Dusseldorf***, de Carole (Catherine Deneuve) en ***Repulsión***, o de Marco Lewis (Cari Boehm) en ***El fotógrafo del pánico***, etc.

Viajero sin equipaje ofrece un interesante ejemplo de obstáculo interno: uno mismo. El protagonista, Gastón, es amnésico. Su objetivo consiste en encontrar su identidad. Ahora bien, la que le proponen, y que es la suya, no le gusta. Descubre que ha sido cruel y que ha cometido diversas tropelías. El obstáculo interno es total.

Los obstáculos externos

— La cobardía de los habitantes de Hadleyville en ***Solo ante el peligro***, donde sólo un borracho y un niño aceptan ayudar a Kane (Gary Cooper).
— La leucemia (***Love story***).
— Una matanza (***Légitime violence***).
— Los viles explotadores de (***Deux orphelines***).
— La ingratitud de Boudu (***Boudu sauvé des eaux***).
— La falta de afecto del protagonista (***El incomprendido***).
— El gremio textil en ***El hombre del traje blanco***.
— La luna llena en ***Hay días y lunas***.
— La naturaleza (en ***Dersu Uzala, Las aventuras de Jeremiah Johnson, La reina de África, Río sin retorno***) o las aventuras (en ***Bernard Prince***).

Los obstáculos externos de origen interno

— La presencia de Inés y Estela (***A puertas cerrada***).
— La lluvia que funde el revolver de jabón de Virgil Starckwell (Woody Allen) en ***Toma el dinero y corre***.
— Pignon (Jacques Villeret) en ***La cena de los idiotas***. En efecto, si Brochant (Thierry Lhermitte), el protagonista, tiene tantos problemas con Pignon, es porque en primer lugar ha ido a buscarlo para su poco gloriosa cena.
— ***Otelo*** ofrece un interesante ejemplo de obstáculo externo, Yago, generado por el protagonista (Otelo). Al comienzo de la obra intuimos que Otelo ha seducido a Desdémona gracias a Casio. Para recompensarle le nombra teniente. Dicho nombramiento es injusto, porque Yago se lo merecía en mayor medida que Casio. El resentimiento de aquél es, por tanto, legítimo. Además, parece —aunque Shakespeare no lo aclara— que Otelo obtuvo en el pasado los favores de Emilia, la mujer de Yago. Algunos exégetas llegan hasta decir que Yago tiene tendencias homosexuales y que el amor de Otelo por Desdémona le hace sufrir. En resumen, Yago está o estaría celoso de Casio, Otelo y Desdémona. El principal responsable de sus celos es Otelo. Así, 1) Yago, obstáculo externo, no es malvado de forma gratuita; 2) no elige a su víctima (Otelo) al azar; 3) tampoco elige su medio de tortura (los celos) al azar. Lo cual hace de Yago un obstáculo mucho menos externo de lo que parece, y seguramente uno de los papeles de malvado más bellos del repertorio —mucho más logrado que algunos de los malos de Hitchcock que son, en muchos casos, puramente externos.

En ***El inspector*** hay dos obstáculos internos (la corrupción y la estupidez de los protagonistas), y un obstáculo externo de origen interno: el propio inspector; ya que si los protagonistas no fueran corruptos no deberían temer la llegada del inspector. Por el contrario, el inspector de ***Twist again a Moscou*** (Martin Lamotte), que viene a controlar al hotelero Igor Tataïev (Philippe Noiret), es un obstáculo puramente externo, ya que Tataïev no tiene nada que ocultar.

Un obstáculo interno diferente: el coprotagonista

Las historias con varios protagonistas presentan, frecuentemente, un obstáculo interno evidente: uno de los protagonistas se opone a la acción común, o los protagonistas no se ponen de acuerdo en lo que tienen que hacer. El ejemplo más conocido es el de Laurel y Hardy, el Gordo y el Flaco: a menudo tienen el mismo objetivo, pero esto no les impide ponerse zancadillas. Otro ejemplo: ***Desaparecido*** o ***Los compadres***, en donde los protagonistas tienen que encontrar a alguien aunque no se ponen de acuerdo en cuándo y cómo.

Queda claro que los desacuerdos internos entre los coprotagonistas sólo tienen interés si son utilizados como obstáculos a la hora de alcanzar el objetivo común. En ***Tartufo*** Molière presenta un conflicto entre Mariana y Valerio que no tiene ninguna consecuencia sobre la acción. No constituye por lo tanto más que un paréntesis inútil. Bello pero inútil.

La moral del espectador

Puede ocurrir que la diferencia entre obstáculo interno y obstáculo externo no sea tan evidente. En ***Vida difícil*** Silvio (Alberto Sordi) es un periodista íntegro. Tan íntegro que rechaza una fortuna por no destapar un escándalo financiero mientras sigue viviendo miserablemente. ¿Dónde está el obstáculo? ¿en la integridad de Silvio o en la corrupción de la sociedad italiana? La respuesta no es evidente. En obras como ***El misántropo*** el puritanismo del protagonismo es exagerado, y puede ser considerado como un obstáculo interno. No es el caso

de la integridad de Silvio, que podemos pensar que es la consecuencia lógica. Todo depende, por lo tanto, de los valores del espectador.

Obstáculo interno *versus* obstáculo externo

Esta distinción entre obstáculo interno y obstáculo externo es interesante por varios motivos. En primer lugar, parece que aquellas historias en las que el protagonista es, al menos parcialmente, responsable de sus conflictos atraen más al espectador. En la vida cotidiana somos, frecuentemente, el generador inconsciente de nuestras propias desdichas. Y hasta cuando su origen no se sitúa en nosotros mismos, nuestro orgullo acentúa el dolor. ¿No es más interesante observar cómo un protagonista escapa a la tumba que ha ido cavando y qué lección sacará de todo ello, que enterarse de que se puede ser víctima ciega de un atentado terrorista con sólo salir a la calle?

Si lo analizamos con más detenimiento, la diferencia entre obstáculo interno, obstáculo externo de origen interno, y obstáculo externo tiene mucho que ver con lo que he llamado la clasificación de «relación» consigo mismo, con el otro y con los demás —sin ser por ello rigurosamente idéntico. Cuando nos oponemos a nosotros mismos estamos la mayor parte de las veces ante un obstáculo interno. Cuando nos oponemos al otro, se trata en la mayoría de las ocasiones de alguien cercano: cónyuge, hijo, amigo, y estos no han sido elegidos por casualidad. Son, por lo tanto, obstáculos externos de origen interno. Cuando nos oponemos a los otros, a la sociedad, pueden que tengamos una parte de responsabilidad en lo que son obstáculos externos de origen interno. Si no hemos intervenido (como sucede en el caso de un rumor o un error judicial) en ese caso son obstáculos externos.

Por último, tal y como vamos a ver a continuación, esta distinción interna/externa no está muy lejos de lo que separa la tragedia del melodrama.

La tragedia

Las definiciones y características de la tragedia son numerosas.

Así, Aristóteles [4] lo considera un género dramático que supuestamente genera terror y miedo en el espectador, provocando así una purgación de las pasiones (la famosa catarsis).

Siguiendo con Aristóteles, un protagonista de tragedia debe poseer un defecto trágico, que él denomina «falta».

Y finalmente, considera que la tragedia debe representar las acciones de los hombres nobles, en oposición a la comedia, que se interesa por los hombres viles.

Algunos estudiosos retomarán esta idea: el protagonista de la tragedia sólo puede ser un famoso personaje de leyenda o perteneciente a la historia: semidios, rey, príncipe, héroe mitológico, etc. Por esta razón no incluyen ***La muerte de un viajante*** entre las tragedias.

Para otros, la tragedia tiene que acabar mal. Áyax, Antígona, Lear, Hamlet, Macbeth, Otelo, Fedra mueren; Edipo se vacía los ojos antes de ser desterrado (***Edipo Rey***).

Walter Kerr demuestra en ***Tragedy and comedy*** [80] que:

1. La tragedia termina más bien que mal. Ciertamente, hay muchas muertes —aunque no siempre—, y en cualquier caso, hay que morirse algún día. Y luego, antes de morir, los protagonistas de la tragedia alcanzan su objetivo y, con frecuencia, aprenden una lección, por lo tanto se enriquecen de las vicisitudes a las que se han visto sometidos. ***Edipo Rey*** es el ejemplo más notable. Al final de su «psicoanálisis», Edipo no sólo ha alcanzado su objetivo, sino que ha aprendido muchas cosas sobre sí mismo. En la continuación, ***Edipo en Colono***, demuestra que se volvió menos ciego, menos colérico, más sabio y sereno.
2. La tragedia pone en escena a un individuo que ejerce el libre albedrío hasta el final, hasta la muerte (o la mutilación). En este sentido, el protagonista de tragedia ha conservado algo del espíritu divino que le caracterizó en la época en que el drama era un rito sagrado. Hacer o ver una tragedia da una imagen halagadora del ser humano, equiparable a la invención o a la producida por el culto a los dioses —ya se trate del Dios verdadero, como de los del deporte o el arte, los primeros de la clase, los genios, los Mozart, los líderes en las listas musicales de ventas o los Oscar. Es probablemente esta aspiración superior la que hizo que la tragedia fuese considerada el género más noble que pudiera existir. En realidad, creo que el concepto de libre albedrío es una ilusión, tanto en la vida como en la tragedia. Volveremos a verlo en el capítulo 4. Lo que cuenta aquí es el sentimiento que la tragedia genera en el corazón del espectador.

A la hora de definir la tragedia mantendremos, de entre todos los elementos expuestos, los siguientes: 1) el ejercicio del libre albedrío, 2) la presencia de un defecto trágico, que no es más que un obstáculo interno.

El melodrama

El término «melodrama» tiene dos sentidos. Etimológicamente, se trata de un drama cantado, género defendido por Rousseau en el siglo XVIII, cuyo origen es el canto a coro griego. Sin embargo es el sentido corriente del término, el surgido en el siglo XIX, el que nos interesa. Todo el mundo sabe lo que es un melodrama, o una situación melodramática —hace referencia a efectos de seducción fáciles, y a un aspecto patético casi lloroso—. Pero, si abren un diccionario, tendrán muchas dificultades para encontrar una definición clara y satisfactoria del término melodrama.

Yo tengo una muy simple. El melodrama, al contrario que la tragedia, se caracteriza por la acumulación de obstáculos externos. Por ello los protagonistas de los melodramas son frecuentemente víctimas inocentes como los niños (ver ***Chiens perdus sans collier, Les deux orphelines, El incomprendido, Los olvidados, Pelo de zanahoria, Sin familia***, etc.). Los culebrones (***Schwarzwaldklinik, Dallas, Eastenders, Santa Bárbara***, etc.) han hecho de este tipo de obstáculos su especialidad. Los personajes sufren accidentes, padecen enfermedades, soportan la maldad de su entorno... Y los ingredientes son siempre los mismos: amor, desdicha, pobreza, desgracia, injusticia, traiciones, etc.

Los melodramas contemporáneos

No obstante, si lo estudiamos con mayor detenimiento, descubrimos que muchas obras son melodramas camuflados. No porque sean más o menos lacrimógenos, sino porque sus protagonistas viven pocos obstáculos internos o ninguno; no existe ningún defecto trágico y tienen que afrontar la rudeza del mundo que les rodea. Muchas películas de aventuras, de terror, de vaqueros, de espionaje o policíacas no son más que melodramas. Cabría añadir que a principios del siglo XIX no sólo las obras «rosa» eran consideradas melodramas. Caigniez, Dennery o Pixerécourt escribieron melodramas, y su rastro lo encontramos en las películas de John Stahl, de Douglas Sirk, o en los culebrones. Algunas de nuestras actuales películas de terror: ***La nonne sanglante, Les pilules du diable, Rugantino, Le spectre du château***... se han inspirado en melodramas.

En el siglo XX ***Alien el octavo pasajero, Los aventureros, Defensa, Falso culpable, Soy un fugitivo, Rambo*** y tantas otras, en las que los protagonistas son víctimas de la mala suerte, la injusticia o la manipulación, pueden ser consideradas melodramas en un sentido amplio. Lo que falsea la perspectiva es que la mayor parte de los protagonistas de los melodramas de hoy en día están a la altura de los obstáculos con los que se enfrentan. En ***Les deux orphelines***, las protagonistas sufren múltiples vicisitudes contra las que no pueden hacer nada. En nuestro tiempo Rambo (***Rambo 2***), Indiana Jones, Ripley (***Alien, el octavo pasajero***), Navarro o McGyver saben defenderse, y hasta consiguen vencer los obstáculos externos con los que se enfrentan. En algunos casos, optan por anticiparse a los problemas. Sucede con James Bond, que no vive ni un ápice de obstáculo interno, pero que por haber elegido un oficio peligroso puede ser considerado un personaje menos melodramático que el Dr. Ben McKenna (***El hombre que sabía demasiado***), que se embarca sin querer en un asunto de espionaje.

Un ejemplo de melodrama evolutivo

Con la muerte en los talones es un ejemplo interesante de obstáculo puramente externo que se convierte (muy parcialmente) en otro de origen interno.

Al principio confunden a Roger Thornhill (Cary Grant) con un tal Kaplan, y le persiguen por equivocación. Él es completamente ajeno a todo. Estamos pues en pleno melodrama. Al cabo de veinte minutos de película, termina por salir del atolladero y volver a su casa. Cuando podía optar por olvidar la historia y volver a su vida rutinaria, decide que quiere saber más. Ni la policía ni su madre han creído su versión, por lo que se empeña en probar su buena fe y hacer valer sus derechos. Empieza a investigar. Esto se anima, porque a partir de ese momento Thornhill elige la confrontación. Y ello da lugar a una escena muy bonita: se cuela en la habitación de hotel de Kaplan buscando pistas. De repente suena el teléfono. Duda. Finalmente descuelga:

—*¿Sí?*

—*Encantado de dar con usted señor Kaplan.*

—*¿Quién habla?*

—*Nos encontramos ayer por la noche y ya ha olvidado mi voz. No es muy agradable por su parte.*

—*Ya sé quien es usted. Pero yo no soy el señor Kaplan.*

—*No, claro. Descuelga el teléfono de su habitación, y no es usted el señor Kaplan.*

Thornhill está en un callejón sin salida y un poco por su culpa.

Podemos lamentar que Hitchcock se haya empeñado en contar historias de falsos culpables, de inocentes víctimas de infelices cúmulos de circunstancias. Él intenta justificar este interés explicando que el espectador se identifica más fácilmente con un personaje de la calle, con el que tiene mucho en común. Pero ahí se está refiriendo a la definición conceptual, y olvida algo que él mismo desarrolla, es decir, que un personaje que vive un conflicto genera una identificación con el espectador, aunque no tenga nada que ver con él. En realidad, el interés de Hitchcock por los falsos culpables viene probablemente de esa experiencia traumatizante que vivió siendo niño y que ha contado en numerosas ocasiones. Cuando tenía 6 años, su padre lo hizo encerrar en el calabozo de una comisaría sin que el niño entendiera las razones del castigo. La injusticia era total. El pequeño Alfred estaba en pleno melodrama «*... me pongo siempre en el lugar de la víctima*, reconocería a Truffaut [66], *Con esto volvemos a mi miedo a la policía. Siempre he sentido, como si fuera yo la presa, las emociones de una persona a la que detienen y llevan a la comisaría...*».

Veremos más adelante, en el capítulo dedicado a la ironía dramática, que las historias de falsos culpables parten con desventaja desde el principio.

La comedia y la naturaleza de los obstáculos

La tragedia y el melodrama son géneros serios si los comparamos con la comedia. Ahora bien, la comedia no distingue entre obstáculo interno y obstáculo externo. En primer lugar, parece ser que el espectador acepta mejor los obstáculos externos cuando son tratados desde el ángulo cómico. Como si sólo merecieran mofa y burla. Para convencerse basta con comparar ***Sin familia***, seriamen-

te tratado por Marc Allégret, y el mismo tema pero con ironía en la versión de Vittorio Gassman (***Sema amiglia, nullatenenti, cercano affetto***). La desgracia es el tipo de obstáculo externo que funciona bien en la comedia. Es, por otra parte, el humor lo que hace que las películas de Chaplin o Pagnol no caigan en el melodrama. Además, hay otra razón que explica la ausencia de distinción entre obstáculo interno y externo en la comedia, que abordaremos en el capítulo 9.

La mezcla de «géneros»

En el teatro griego los géneros eran puros... aunque ***Edipo Rey*** sea una tragedia (Edipo es víctima de su arrebato y su ceguera) y un melodrama (Edipo es víctima de su destino). Después, los «géneros» se han mezclado, y muchas de las obras actuales presentan los tres tipos de obstáculos (internos, externos, externos de origen interno) y las dos maneras de abordarlos (seria, cómica).

El Cid, por ejemplo, no es, tal y como Corneille indicó, una tragicomedia, sino más bien un tragimelodrama. Por dos razones. En primer lugar, porque no hay estrictamente nada divertido en la historia. Podríamos dedicar mucho tiempo a buscar elementos cómicos en esta obra. Y en segundo lugar, porque empieza como una tragedia: Rodrigo y Jimena tienen un defecto trágico especialmente intenso: el orgullo. Si los protagonistas ejercieran el libre albedrío y llevaran su orgullo hasta las últimas consecuencias, el final sería un baño de sangre. Desgraciadamente, en el acto V, y contra todo pronóstico, Rodrigo renuncia a dejarse matar por Don Sancho, su rival —abandonando así su orgullo—, y éste renuncia a su amor por Jimena, quien revela su amor en el momento oportuno. ¡Final feliz! Esta obra ha sido clasificada como tragicomedia por razones históricas. En la Edad Media se llamaba comedia a todo relato que acabara bien, aunque no tuviera ni un ápice de diversión (no hay más que ver ***La divina comedia*** de Dante).

Si hay una obra que merezca realmente el apelativo de tragicomedia, o más bien de comitragedia, es ***Don Juan***. La razón está en que Don Juan es independiente y blasfemo hasta el final, hasta la muerte. Y por ello es un personaje de tragedia. Pero mientras tanto, su oposición a Sganarelle y a los demás nos habrá hecho reír.

Romeo y Julieta es un caso diferente. Los obstáculos con los que se enfrentan los protagonistas en la primera mitad de la obra son obstáculos externos (la rivalidad entre Montescos y Capuletos y el matrimonio forzado de Julieta). Pero su amor es tan fuerte y pasional que los empuja a todo tipo de maniobras, y finalmente al suicidio. Es un defecto trágico que asumen hasta el final. ***Romeo y Julieta*** es lo contrario de ***El Cid***: empieza como un melodrama y termina como una tragedia.

Llegados a este punto de la comparación entre tragedia, comedia y melodrama, se impone un paréntesis para analizar a qué llamamos género. Según el diccionario, un género es una categoría de obras. Aunque los parámetros de categorías sean diversos, muy a menudo se clasifican dentro de la categoría —comedias, películas de vaqueros, melodramas o películas policíacas. Esta clasificación se presta a confusión. Una película de vaqueros, por ejemplo, puede ser cómica. Es raro aunque no incompatible (ver ***El rey de los cowboys, Los hermanos Marx en el oeste, Sillas de montar calientes***, etc). Una película bélica también puede ser cómica (ver ***Armas al hombro, Matadero para todos, M.A.S.H.***, etc.). Por otra parte, una comedia musical puede no ser nada divertida (ver ***West side story, Los paraguas de Cherburgo*** o ***Empieza el espectáculo***).

En resumen, es más juicioso distinguir:

— Los obstáculos internos de los obstáculos externos.
— El tratamiento serio del tratamiento cómico.
— El tratamiento realista del tratamiento fantástico.
— El tratamiento realista del tratamiento musical (ver la ópera o las «comedias» musicales).
— Los géneros, en función de constantes recurrentes como los decorados y/o las épocas (el Oeste de EE.UU. y el siglo XIX para la película de vaqueros, la Antigüedad para el *péplum*, el futuro para la ciencia ficción), las situaciones (guerra, aventura, casos para el género policíaco), los personajes (el pirata o el corsario), los accesorios (capa y espada), etc.

Es evidente que estas distinciones no se sitúan todas en un mismo plano. No son, por lo tanto, incompatibles. La mezcla puede producirse dentro de las propias distinciones, o entre cada una de ellas. Podemos perfectamente imaginar una comedia que comience como un drama realista, poniendo en escena obstáculos internos y externos, y que desemboque en lo fantástico con, de vez en cuando, algún número de variedades. Esto nos lleva a ***The rocky horror picture show***.

El final de la tragedia

Algunos filósofos modernos y contemporáneos comprobaron que la tragedia había dejado de existir, y además, añadieron que tenía pocas posibilidades de resurgir. El siglo XX ha denigrado la tragedia mientras presenciaba el auge de la comedia. Anouilh (***Antígona, Medea***), Cocteau (***La máquina infernal***), Giraudoux (***Electra, No habrá Guerra de Troya***), Ionesco (***Macbeth***), entre otros abordaron los temas clásicos a partir de la burla.

Para Walter Kerr [80], fue Freud quien lanzó el mal de ojo a la tragedia al opinar que el libre albedrío, por halagador que resulte para la vanidad humana,

no existe. El espíritu humano no es libre, es el producto de efectos, diferentes entre sí e independientes de su voluntad. No se trata de decir que un ser humano no es capaz de optar, sino que esas opciones dependen de su personalidad, y que ésta es el resultado de una multitud de factores que no dependen de su voluntad.

Es una idea que no termina de ser aceptada[3]. Es más fácil aceptar que nos merecemos nuestras cualidades y que los demás se merecen sus defectos, o que basta con querer para poder. Y naturalmente este sentimiento es, igualmente, válido para los espectadores de una obra dramática. El ejemplo más evidente de esta reticencia lo encontramos en la actitud de muchas personas ante un criminal de esos que llamamos «inhumanos», ya sea grande o pequeño, y tenemos en Hitler el caso más extremo y su arquetipo.

Aún hoy en día, muchos prefieren pensar que la violencia y el odio manifestados por Hitler surgieron de sí mismo, y por lo tanto que él era el único responsable de ellos. Esto permite —a todos aquellos que no fueron víctimas— criticarlo sin intentar entenderlo y así, por oposición, salir ellos mismos mejor parados. Es patente que tener alguien a quien odiar o despreciar, siendo conscientes de ello, produce una sensación placentera. En realidad, el dictador alemán nació, como todos, con un gran potencial. Con el tiempo, ese potencial fue destruido —Alice Miller demostró en ***Por tu propio bien: raíces de la violencia en la educación del niño*** [99] que el padre de Hitler martirizó a su hijo— sin que él fuera responsable de nada.

«No hay niños nazis, decía Truffaut [145], *sólo niños de nazi»*. Resumiendo, Hitler tenía tantas circunstancias atenuantes como el resto de la humanidad, y no era más responsable de sus defectos y de sus cualidades que, por ejemplo, la Madre Teresa de Calcuta. De cierta manera, sus defectos, como los de cualquiera, eran obstáculos externos, interiores, pero no internos.

[NOTA: decir todo esto no es ni sentir simpatía ni intentar trivializar; es simplemente entenderle. Es decir, sentir empatía. Diabolizando a los racistas o a los grandes criminales, no aceptando que se trata de seres humanos ¿no nos arriesgamos a permitir que nazcan otros? Si deseamos evitar la aparición de nuevos Hitler, grandes o pequeños, tendremos que entender cómo nació el dictador alemán. Tal vez porque lo presintieron los dramaturgos se interesaron tanto por los defectos humanos y se sintieron tan atraídos por los protagonistas antipáticos].

¿El final del obstáculo interno?

En lo absoluto no existirían obstáculos verdaderamente internos. Sin embargo ¿algunos obstáculos no son más internos que otros? A pesar de la muerte de la tragedia y de las razones de esta muerte, el espectador sigue prefiriendo

3. Los partidarios entusiastas del libre albedrío leerán con interés el ***Petit traité de manipulaiton à l'usage des hommêtes gens*** [75].

aquellas historias que escenifiquen obstáculos que provienen del propio protagonista. ¿Por qué? Lo acabamos de ver: en primer lugar porque no termina de aceptar que no nos merecemos ni las cualidades ni los defectos. Y en segundo lugar porque tiene la sensación de que es más fácil actuar sobre sus propios obstáculos que sobre aquellos que vienen del exterior.

Aunque, en su origen, no seamos responsables de nuestros demonios internos, corresponde a cada uno de nosotros soportarlos. Sólo que, si el autodidactismo puro y el libre albedrío no existen ¿podremos considerar que un individuo puede actuar sobre sí mismo, que puede autotransformarse? Si no elegimos nuestros defectos ni nuestras cualidades ¿podremos, al menos, elegir entre dar lo mejor de nosotros mismos y dejarnos llevar, entre la mediocridad y la exigencia (siempre con respecto a nosotros mismos, no con respecto a los demás)? Es más agradable responder sí, y es probablemente la razón por la que el espectador prefiere identificarse con personajes que se enfrentan a obstáculos constituidos por sus propios defectos y que reaccionan ante éstos, que con inocentes víctimas del destino o de odiosos explotadores.

Cuando William Gibson escribió ***El milagro de Ana Sullivan*** era, probablemente, consciente de eso. El papel protagonista recayó en la profesora, Ana Sullivan, cuyo objetivo es sacar de su mutismo a una joven sordomuda y ciega, Helen Keller. Si Gibson hubiera elegido a Helen Keller como protagonista, el resultado hubiera sido un horrible melodrama. Muy inteligentemente, optó por alguien que eligió la dificultad y que, por lo tanto, es más responsable de sus obstáculos que una persona discapacitada. Vemos el mismo principio en ***El pequeño salvaje***. El protagonista de la película no es Víctor, el niño salvaje, sino el doctor Itard (François Truffaut) que le recoge y se ocupa de él.

Características interiores y obstáculos externos

El ejemplo de ***El milagro de Ana Sullivan*** pone de manifiesto que todos los defectos de un individuo no son percibidos de idéntica manera, aunque éstos sean personales, es decir, interiores. Los defectos psicológicos (la falta de valentía de Cyrano) son asimilados, generalmente, a obstáculos internos, mientras que los defectos físicos (la nariz de Cyrano) o sociológicos lo son a obstáculos externos. En ***¡Viva Zapata!***, por ejemplo, Emiliano Zapata (Marlon Brando) está molesto porque no sabe leer. El principal obstáculo de Jack Crabb (Dustin Hoffman) en ***Pequeño gran hombre*** es no ser ni del todo blanco, ni del todo indio. ¿Estos defectos interiores pueden ser considerados defectos internos?

¿Qué escribir hoy en día?

Si la tragedia ha muerto y todo obstáculo es, directa o indirectamente, externo, podemos plantearnos ¿qué les queda por escribir a los escritores del siglo XXI? Yo lanzo tres respuestas:

1. Pueden, en primer lugar, seguir tratando los obstáculos «internos». Un individuo puede que no sea responsable, al principio, de sus defectos; no son personales aunque los soporta. Por lo tanto, no le queda más alternativa que buscar la solución a sus problemas, y el desarrollo de su ser dentro de sus límites y sus dificultades.
2. Puesto que no se elige nacer en tal o cual familia, y el reparto es muy desigual, la educación es responsabilidad de todos aquellos que detentan el poder (artistas, profesores, periodistas, intelectuales, políticos, etc.). Lo cual nos conduce a un segundo tipo de relato: aquel que pone en tela de juicio a la sociedad.
3. Escribir comedias. En el capítulo 9 intentaré demostrar que la comedia es un género noble, justo y necesario.

Algunos temas con mayor dificultad

Eric Berne [13] decía que el ser humano nace príncipe o princesa, y que el trabajo de la mayoría de los padres consiste en convertirlo en sapo o rana. Ahora bien, al igual que en los cuentos de hadas, siempre hay un príncipe o princesa dentro del sapo o la rana. Las obras dramáticas basadas en los obstáculos internos estudian los medios que permiten volver al estado primitivo de príncipe o princesa. Muchos defienden, por otra parte, que es fácil, que basta con enfrentarse a una serie de dificultades para conseguirlo. El espectador adora esas historias en las que el protagonista se enriquece enfrentándose a sus propios obstáculos.

Dicho esto, si para transformar a un niño en sapo o rana han hecho falta varios años, y ambos padres, es poco probable que la transformación inversa se realice sin ninguna ayuda, que baste con sufrir un poco para convertirse en alguien mejor. Para algunos autores un sapo o una rana no puede convertirse en príncipe o princesa sin la ayuda de un mago. Éste puede tener mil caras diferentes. Es probable que el relato sea una de esas mil caras. Sin embargo, el mago contemporáneo más conocido y poderoso de todos es, seguramente, el psicoterapeuta. En parte porque genera temor y fascinación en nuestras sociedades. No es por casualidad que el más malvado de todos los malos del repertorio, Hannibal Lecter (***El silencio de los corderos***), sea un antiguo psiquiatra. En cualquier caso, esta segunda categoría de autores considera poco probable el enriquecimiento del protagonista. Sólo que al espectador no le gusta que se lo recuerden. Volveremos a tratar el tema cuando abordemos la caracterización en el capítulo 4.

Habrán comprendido que la satisfacción del espectador depende de la naturaleza de los obstáculos y de su efecto sobre el protagonista. Esto no quiere decir que estemos limitados a un solo tipo de historia, aunque es bueno que aquél que decepciona a sus espectadores lo haga con conocimiento de causa, que sepa que hay obras fáciles y obras difíciles. Ante una similar calidad de escritura, una obra con un protagonista simpático (Romeo *versus* Macbeth), que alcanza

su objetivo (Hamlet *versus* Alceste) y que evoluciona a mejor (John Dunbar de ***Bailando con lobos*** *versus* Frank Poupart de ***Serie negra***) atraerá a más público que una obra que no respete estas condiciones[4].

La realidad de nuestros obstáculos

Los autores y los productores americanos (los de ***Arma letal***, no los de ***Annie Hall*** o ***J.F.K.***) han comprendido estas distinciones y no es casualidad que sus protagonistas alcanzan más habitualmente su objetivo que los de sus homólogos europeos. En el caso de ***Pretty woman*** o de ***¿Quién engañó a Roger Rabbit?*** no es muy significativo. Estas películas son simples pasatiempos, y nadie les pide que nos hablen de la vida.

Pero en el caso de obras más profundas y ambiguas, como ***Terciopelo azul***, ***Malas influencias*** o ***Dulce hogar... ¡A veces!***, podríamos lamentar la manía del final feliz. ¿Es la única forma de seducir al público? ***Alguien voló sobre el nido del cuco*** demostró que un final penoso podía cosechar un gran éxito. Además, ¿está bien decir la verdad? ¿Quién plasma mejor la realidad de la vida? ¿Comencini, que termina ***El incomprendido*** con la muerte del niño, o Schatzberg que termina el *remake* (***Eliot, mi amigo***) con un final más feliz? En fin... no censuremos a los americanos. Corneille fue un buen ejemplo con el final feliz de ***El Cid***. En realidad, el final feliz sólo tiene cabida allí donde el desarrollo de la historia lo haga lógico.

Strindberg deseaba que un día fuéramos lo suficientemente instruidos como para soportar el cruel espectáculo de la vida. Si estamos lejos es tal vez (en parte, por supuesto) porque la dramaturgia aporta ilusión al espectador. Dar esperanza es legítimo y esencial. Pero dar ilusión puede ser contraproducente, «*desgraciado el país que necesite héroes*», dijo Galileo en la obra de Brecht (***La vida de Galileo Galilei***).

B. LA EFICACIA DE LOS OBSTÁCULOS

Justificación de los obstáculos y McGuffin

Como al espectador le encanta que el protagonista viva conflictos, acepta fácilmente todo aquello que suponga una traba. Pero ¿es razón suficiente para que los obstáculos sean gratuitos o injustificados? Depende.

La mayor parte de los obstáculos necesitan de una mínima justificación. Es preferible que sean probables que posibles, incluso aunque no haga falta una gran preparación. Volveremos a este punto en el capítulo dedicado a la preparación. No

4. A éstas se podría añadir el efecto *casting*. Una historia de amor en manos de Julia Roberts y Richard Gere (***Pretty woman***) tiene más posibilidades que otra, por muy bien escrita que esté, en manos de Betsy Blair y Ernest Borgnine (***Marty***).

obstante, existe una excepción a la necesidad de justificar los obstáculos: los relativos a las premisas de la obra. Los obstáculos que generan una historia y que forman parte de las premisas pueden ser gratuitos y hasta carecer de justificación.

Hitchcock bautizó la justificación de las premisas conflictivas: el *McGuffin*. Desgraciadamente, la explicación que da a Truffaut (consultar ***El cine según Hitchcock*** [66]), si bien ilustra la poca importancia que tiene el *McGuffin*, no aporta una definición y, por lo tanto, se presta a confusión. En realidad, el *McGuffin* es simplemente la razón que justifica un obstáculo inicial (habitualmente, externo). Dicha razón no requerirá ni de mucho trabajo, ni de una gran búsqueda, sólo debe ser comunicada al espectador.

En ***El diablo sobre ruedas*** el *McGuffin* —es decir, las razones por las que el camión ataca a David Mann (Denis Weaver)— ni tan siquiera son comunicadas al espectador.

En ***The diaper ad*** el personaje principal, un fotógrafo (Tony Randall) tiene que ocuparse de un niño que la madre ha olvidado en su estudio después de una sesión fotográfica. Al final y después de muchas peripecias (todas ellas vividas por el fotógrafo), la madre vuelve a buscar a su hijo, farfullando una explicación, el *McGuffin*, que, como por casualidad, se ve interrumpida. Difícil, en efecto, justificar tal olvido (tanto para la madre, como para el guionista). Pero poco importa; lo importante es que este olvido ha causado diferentes conflictos en la vida del fotógrafo.

En resumen, lo que cuenta no son las razones iniciales que hacen que el personaje tenga que enfrentarse a distintos problemas, sino el hecho de que los tenga. Consulten el análisis de ***Con la muerte en los talones*** para encontrar otro ejemplo de *McGuffin*.

La fuerza de los obstáculos

Si los obstáculos son flojos el protagonista alcanza su objetivo con demasiada facilidad y nos aburrimos. Si, por el contrario, son demasiado fuertes, el protagonista termina en un callejón sin salida, y la historia deja de tener sentido. ¿Qué interés tiene ir al cine o al teatro para comprobar que un niño de cinco años no puede reparar un ordenador? ¿O que un policía atado a una silla, torturado y rociado con gasolina no puede hacer nada para salir del atolladero en el que está (***Reservoir dogs***)? En resumen, los obstáculos tienen que guardar la proporción con el protagonista. Si se compara el obstáculo con una pared, ésta tiene que ser lo más alta posible aunque no infranqueable. La idea es conseguir que el espectador se debata entre la esperanza y el temor.

La escasez de obstáculos

En la mayor parte de las obras, las paredes no son lo suficientemente altas. El problema no es la cantidad de obstáculos, sino su intensidad. Un autor (Richard S. Prather [117]) declaraba a este respecto: *«Haga leña de su protagonista caído»*. De hecho, no hay que dudar en poner al protagonista ante la más oscura de las realidades, aunque, eso sí, sabiendo que sabrá salir por su propio pie.

Capra no duda en humillar a su protagonista y ponerle al borde del suicidio, en otras palabras, en hacer que caiga lo más posible para luego rescatarlo de forma meritoria. (***El secreto de vivir, Dama por un día, Juan nadie, Caballero sin espada, ¡Qué bello es vivir!***, etc.) Me pregunto si el objetivo de Capra no era plasmar ese momento en que todo renace después de haberse tambaleado, ese momento en que el ser humano pasa del desamparo a la felicidad.

Es imposible enumerar las cualidades, aptitudes o neurosis necesarias para convertirse en un buen autor dramático. Probablemente una dosis de curiosidad, otra de generosidad, otra de humanismo, otra de compasión, otra de psicología, cuatro de paciencia y energía. Pero ¿dosis de cuánto?... es un misterio comparable al de la creación. Sin embargo, una cosa está clara: hace falta una cierta dosis de crueldad. Al igual que los jueces, los cirujanos o los árbitros, los autores dramáticos tienen mucho de hostigadores. Algunos autores, no obstante, no aceptan hacer sufrir a sus protagonistas. Es superior a ellos, y tal vez esto les honre. Lo que no comprenden es que el mejor medio para que el espectador comparta con ellos el amor por sus personajes no es protegerlos, sino reírse de ellos (en el caso de una comedia), «hacer leña de árbol caído». Sin embargo es importante amar y comprender a los personajes mientras se les está golpeando. Sin ello, caemos en una forma de crueldad muy cercana al sadismo, que no me parece deseable ni en la vida, ni en la dramaturgia.

La indolencia de las series de televisión

Entre los guionistas que dudan en martirizar a sus protagonistas, los autores de series para la televisión son los más notables. ***McGyver, Navarro, Marc*** y ***Sophie, Sylvie et compagnil, Léo y Léa***, etc., etc., etc., consiguen lo que se proponen con demasiada facilidad. De ahí la impresión de agradable suavidad que dan algunas ficciones para la televisión. A este respecto, el caso de ***Marc y Sophie*** muy revelador. ¡Marc y Sophie son marido y mujer, y no se pelean nunca! Es uno de los principios de la serie. Pero no sólo resulta poco creíble, sino que es privarse de una bonita oportunidad de conflicto, es decir, de la herramienta más eficaz para conducir el relato.

La mediocridad de las series para la televisión puede deberse a varias causas. En primer lugar, la televisión siempre tiene prisa y no cuenta con muchos recursos (sobre todo la del continente europeo), los autores tienen poco tiempo y pocos medios para pulir sus textos y, por lo tanto, para trabajar con obstáculos. Además, utilizan personajes recurrentes, que se repiten de episodio en episodio. Muchos autores piensan que los conflictos intensos dejan huella en los individuos, que éstos no son los mismos después de haber pasado por alguna prueba; es la herencia de nuestra cultura judeocristiana. Ahora bien, como un

personaje recurrente no puede cambiar entre dos episodios, se llega, inconscientemente, a la conclusión de que no se les puede zarandear. ¿Entonces no hay solución? No del todo. Primero, tal vez sería el momento de hacer que los personajes de las series evolucionen. Segundo: James Bond, Rambo, Rocky o Indiana Jones, que también son protagonistas recurrentes, demuestran que son capaces de soportar más conflictos que sus colegas de la televisión, sin que ello ponga en entredicho su personalidad. De hecho, el sufrimiento no es necesariamente redentor o constructor. Hay parejas que soportan los mismos conflictos violentos durante cuarenta años sin transformarse.

Algunas excepciones

Existen algunas excepciones a la indolencia generalizada de las series televisivas. La primera es una serie muy particular: ***Le prisonnier***. En cada episodio, un antiguo agente secreto (Patrick McGoohan) es apresado en un pueblo y apodado Nº 6. Intenta escaparse y regularmente fracasa.

La segunda es una telecomedia producida entre 1970 y 1975 por Jeny Belson y Garry Marshall inspirada en una obra de Neil Simon: ***The odd couple***. Algunos de los 114 episodios de esta serie —que es objeto de redifusión en Estados Unidos desde hace veinte años y que, sin embargo, nunca ha sido programada en Francia— son fantásticos momentos de comedia, son divertidos, con ritmo, emocionantes. Es, igualmente, una serie que se grabó con público, con lo que las risas en *off* son reales. Para que eso se pueda hacer, la comedia tiene que ser francamente divertida. El secreto es bastante «simple»: muchos obstáculos bien utilizados.

Mismo diagnóstico y mismo comentario para ***The Peter principle***, que escenifica el famoso principio de Peter (también llamado «principio del límite máximo de incompetencia»). Esta telecomedia inglesa nos muestra a un director de banco, Peter Duffley (Jim Broadbent), cien veces más incompetente que sus ayudantes y empleados, que dedica mucha energía y astucia a mantenerse en su puesto de trabajo. Es decir: el protagonista es todo menos simpático. Es tranquilizador comprobar que tanto hoy como hace 70 años se puede hacer una ficción con un personaje políticamente incorrecto. Muy lejos de los desenvueltos personajes de ***Friends*** o de la acumulación de subintrigas de ***Seinfeld***, ***The Peter principle*** se basa en la calidad de la escritura, a caballo entre ***The odd couple*** y ***Un pez llamado Wanda***. Resulta un placer[5].

5. Aquellos lectores convencidos y dispuestos a precipitarse sobre la programación televisiva para ver la serie deberán esperar. Por lo que yo sé, ***The Peter principle*** fue difundido por la BBC a principios de 1997.

Puede suceder que ni siquiera existan obstáculos suaves, sino perspectivas de obstáculo. Es el caso de ***El primer gran asalto al tren*** o la serie de televisión ***Misión imposible***. El interés (relativo) de estas obras radica en la espectacularidad de las situaciones. En ***Misión imposible*** los protagonistas disponen de un hábil y complejo plan (por lo tanto espectacular), lo ponen en ejecución tal cual aunque tengan la sospecha de que vaya a fracasar. Estas obras funcionan gracias a lo que llamamos la ironía dramática (ver capítulo 8).

Si comparamos la acción de una obra dramática con la formación de un río, vemos que en ambos existe un objetivo (bajar hacia el mar), un medio (ir todo derecho) y unos obstáculos (la dureza y la altura de las rocas). Esta es la razón de que los ríos sean siempre sinuosos. En el caso de los episodios de ***Misión imposible*** no estamos ante un río sino ante un canal, liso, rectilíneo e impresionante —es su lado espectacular. De cuando en cuando se teme que quede atascado, o que una esclusa no se abra a su debido tiempo, pero todo se soluciona y sigue su camino hasta su destino final.

Cuando una obra sin obstáculos ni perspectiva de obstáculos, por lo tanto sin conflicto ni emoción, carece igualmente del nivel de espectacularidad capaz de compensar los vacíos, resulta tediosa para la mayor parte de las personas, y una sutil poesía para los raros afortunados, extremadamente cultos, que están en la misma onda que el autor. Ejemplo tipo: ***Al final de la escapada***. Hay un protagonista: Michel Poiccard (Jean Paul Belmondo). Tiene un objetivo definido: evitar que le detengan a raíz del asesinato de un motorista. Pero, salvo la denuncia de Patricia (Jean Seberg) ya al final, el protagonista no se enfrenta a ningún obstáculo.

El exceso de obstáculos

La voluntad completamente legítima de crear obstáculos cuanto más altos mejor, y de situar al protagonista en situaciones extremas conduce —rara vez, aunque pasa— a un exceso de obstáculos. Ello puede generar tres problemas:

1. El autor se ve en la obligación de introducir un *deus ex machina* para sacar al protagonista del embrollo. Lo veremos más adelante.

2. El tema en sí mismo es irresoluble. Por ejemplo: ***Fuerza mayor***. Los protagonistas son dos jóvenes (Patrick Bruel y François Cluzet) que vuelven de un país de Extremo Oriente (Malasia o Tailandia) después de haber entregado a un amigo, que se quedaba, una dosis de hachís. Se enteran de que éste ha sido detenido y se expone a una pena de muerte, por que le encontraron más de X gramos de droga. Su dilema es el siguiente: o vuelven para decir que dos tercios de la droga es de ellos y pasar X años en las cárceles locales, o dejan morir a su compañero.

Está claro que, tanto en un caso como en el otro, no pueden escapar al conflicto. Su problema no tiene una solución sencilla —y no por casualidad la película de Jolivet acaba con una solución de facilidad, lo que vamos a llamar un

deus ex machina: junto en el momento en que van a salir con destino a Extremo Oriente se enteran de que su compañero ha fallecido en la cárcel; un acontecimiento que resuelve la situación. Si bien es cierto que las circunstancias de la vida nos sacan a veces de los peores embrollos, también lo es que en una obra dramática ni la vida, ni Dios, ni la casualidad pueden salvar a los protagonistas, únicamente el autor. Y esto lo sabe el espectador.

Naturalmente, los dilemas son irresolubles porque son generados por obstáculos externos (la odiosa legislación malasia o tailandesa en el caso de ***Fuerza mayor***). Cuando los dilemas vienen del protagonista —los llamaremos cornelianos—, siempre se puede encontrar una solución que surja del protagonista, con lo cual el problema que acabamos de ver no se plantea.

3. El espectador percibe demasiado pronto que el protagonista no alcanzará su objetivo. Es el caso de ***Aux yeux du monde***. El protagonista (Yvan Attal) quiere sorprender a su amiga (Charlotte Gainsbourg). Para ello decide desviar un autobús escolar. Enseguida la elección se revela inadecuada. Es un obstáculo demasiado fuerte. No porque el desvío esté abocado al fracaso, sino porque la amiga del protagonista está más consternada que encantada con lo que ha hecho. Tengamos en cuenta que no es el único problema que plantea la película. Más adelante veremos que carece de incidente desencadenante.

Toro salvaje plantea un problema similar a ciertos espectadores. Jake La Motta (Robert de Niro) se ha mostrado tan odioso y celoso que es muy difícil sentir empatía por él. ¿Por qué? Porque sus celos son demasiado fuertes, casi patológicos. Desde el principio se presiente que no saldrá de ésta. En otras palabras, que no alcanzará su objetivo (o por lo menos el relacionado con los celos). Ahora bien, para que la historia del personaje interese al espectador, éste no tiene que conocer la causa. En ***Otelo*** los celos del protagonista son extremos, y en parte provocados por Yago. Y Otelo lo ignora. Bastaría con que se diera cuenta para que no le afectaran. Queda espacio para la esperanza. El obstáculo no es por lo tanto demasiado fuerte.

Hay que admitir que el caso de ***Toro salvaje*** y ***Días sin huella*** es discutible, ya que el protagonista es alcohólico. La línea divisoria es discutible, y el interés por la obra depende de cada espectador. Aquellos que no creen que Jake La Motta o Don Birnam (***Días sin huella***) vayan a salir del embrollo se desentienden rápidamente de la película. El resto podrá juzgar este tipo de obra.

Llegamos así a una de las mayores dificultades del oficio de autor dramático: dosificar los obstáculos. Cualitativamente, hace falta una buena dosis, cuanto más mejor, pero no demasiado.

El «deus ex machina»

Hergé, al comienzo de su carrera, allá por los años 30, escribía las historias de Tintín para una revista, «el Petit Vingtième». Tenía que dibujar dos planchas por semana y se esforzaba para que la segunda concluyera con un gancho.

Los anglosajones lo llaman un *cliff-hanger*, hablaremos de él en el capítulo 5. Es decir, ponía a Tintín en una situación extrema y conflictiva para que el lector comprara el periódico la semana siguiente. El problema es que con una semana por delante Hergé no tenía ni idea de cómo iba sacar a Tintín del embrollo en el que lo había metido. E inevitablemente estaba condenado a empezar la plancha siguiente con un *deus ex machina*.

Tintín en América está repleto. Un verdadero festín. [NOTA: las numeraciones siguientes corresponden al álbum tal y como lo encontramos hoy en día. El principio y las peripecias son las mismas en las planchas originales].

— Plancha 23, última viñeta: Tintín cae por un barranco. Plancha siguiente: una cornisa impide que llegue abajo.
— Plancha 35, última viñeta: Tintín está a punto de ser colgado. Plancha siguiente: se rompe la cuerda.
— Plancha 40, última viñeta: Tintín está atado en las vías del tren, llega una locomotora. Plancha siguiente: una pasajera tira de la palanca de alarma porque ha visto como un puma (¡un tigre en la versión de 1932!) ataca a un cervatillo.
— Plancha 53, última viñeta: Tintín cae en un triturador de carne. Plancha siguiente: unos obreros en huelga paran la máquina.
— Plancha 59, última viñeta: Tintín es tirado al agua con unas pesas atadas a los pies. Siguiente plancha: las pesas son falsas y flotan.

Y esto no son más que cinco ejemplos de una buena quincena. Es evidente que tal acumulación aporta un tono único y un encanto especial a ***Tintín en América***, pero también surrealismo a la historia, lo cual la hace poco creíble. Es por otra parte interesante tener en cuenta que las soluciones de facilidad abundan en el mundo del cómic. La razón se encuentra en que este arte genera menos emociones que el teatro o el cine, que la decepción percibida por el receptor cuando el protagonista escapa con demasiada facilidad es menor. ¿Habría que decir a los dibujantes de cómic que no es motivo suficiente para abusar? Hergé, por su parte, dejará de abusar del *deus ex machina* en cuanto las aventuras de Tintín dejan de publicarse por entregas, aunque siempre quedará algo.

Una providencia a desterrar

El *deus ex machina* es, por lo tanto, un acontecimiento inesperado e improbable que, en el último momento, soluciona los problemas del protagonista. La expresión quiere decir «dios salido de la máquina» y viene de la dramaturgia griega, cuando el dios, en ocasiones, aparecía al final de las obras por medio de una grúa. Apolo se lleva a Medea después de que ésta lleve a cabo su venganza (***Medea***). Así es como Artemis salva a Ifigenia del sacrificio (***Ifigenia en Aulide***).

Pero lo que era válido para los griegos, que vivían en estrecha relación con sus dioses, no vale hoy en día. Además, si los griegos aceptaban de buen grado el *deus ex machina* en sentido propio (es decir, los dioses), la forma en que escri-

bieron sus obras demuestra que el *deus ex machina*, en el sentido figurado (es decir, la facilidad), no era bien percibido. Hoy, en pleno siglo XX, el espectador lo acepta con dificultad, independientemente del que sea. Los milagros y las facilidades son antidramáticas. El autor debe, por lo tanto, descartar una herencia caída del cielo (***El último***), una súbita crisis cardiaca, una curación improbable (***Falso culpable***), una coincidencia extraña (***Las trapacerías de Scapín***), una noticia que arregla las cosas (***Ifigenia*** de Racine), un rayo providencial que mata al malo en el momento crucial, el tren que aplasta al malo (***Quand tu liras cette lettre***) etc., o la pesadilla. En ***La mujer del cuadro*** el protagonista es acorralado por un chantajista y termina por suicidarse —menos mal para el protagonista (aunque no para el espectador) que se trata de un sueño. El mismo efecto lo encontramos en ***La pesadilla*** y tantas obras olvidadas —quizá porque no eran de Fritz Lang.

¿Por qué ese rechazo al *deus ex machina*?

Hay varias razones que nos llevan a rechazar el *deus ex machina*.

En primer lugar, una razón de peso: los problemas no se resuelven por mucho que esperemos que un hecho imprevisto venga a resolverlo. Sobre todo, cuando esa casualidad no ha sido solicitada, consciente o inconscientemente, por la persona a la que beneficia.

Otra razón: el espectador sabe, en el fondo de sí mismo, que está presenciando una obra de ficción. Y, al mismo tiempo, no le gusta que se lo recuerden, sobre todo en el cine. Tiene ganas de dejarse llevar. Cuando en una obra dramática se produce un milagro, el espectador sabe (al menos inconscientemente) que no es fruto de la casualidad —que, después de todo, existe en la vida— sino voluntad del autor. Si le interesa ver cómo el protagonista alcanza el objetivo, no quiere que sea con la ayuda del autor.

Finalmente, es posible que el espectador considere el *deus ex machina* como una prueba de la incompetencia del autor. Y no anda equivocado. Poner en un aprieto al protagonista requiere al menos del ingenio para hacerle salir por sus propios medios. Resultado: el autor recurre a soluciones de facilidad.

Al comienzo de ***Tres entradas para el 26,*** Marion (Mathilda May) intenta ver a su ídolo, Yves Montand (él mismo). Pensamos que el camerino de un artista no está abierto para la primera fan que llegue. Pues sí, Marion entra en el teatro, nada se interpone en su camino y cuando Montand la encuentra en el camerino, no la echa. Demasiado fácil, se dice el espectador.

En ***Poderosa Afrodita*** Jerry Weinrib (Woody Allen) intenta obtener datos acerca de la progenitora de su hijo a través de una secretaria. Ésta se niega en redondo, con lo cual Jerry sale con las manos vacías. Sin haberle dado tiempo a llegar al ascensor, la secretaria no encuentra nada mejor que abandonar su puesto para ir al baño, lo que permitirá a Jerry rebuscar en sus expedientes. Demasiado fácil, se dice el espectador.

El ejemplo más clásico de facilidad es la incompetencia de los tiradores en las películas de vaqueros y las policíacas. ***Dans les cordes*** es un buen ejemplo. Navarro (Roger Hanin) está charlando con un boxeador sudamericano en un piso. De pronto, un plano con enfoque circular nos hace comprender que el boxeador se encuentra en el punto de mira de un francotirador. Suspense. Después de algunos minutos de conversación, disparan una bala. Ésta rompe el cristal justo al lado del boxeador. Francamente, ¿cómo puede fallar un individuo con un fusil equipado con mira telescópica? Porque el protagonista (el boxeador) tenía que salir indemne, los autores deberían haber utilizado la sorpresa en lugar del suspense.

En estos casos, el concepto de *deus ex machina* se asemeja al de la falta de obstáculos (ver la parte dedicada a las series de televisión). Si bien los peores *deus ex machina* son aquellos que aparecen al final de una historia, cuando se cree que no habrá más obstáculos, puede que se den a lo largo de toda la acción, aunque de menor intensidad, lo que tampoco es muy recomendable. En el capítulo dedicado a la preparación veremos algunos.

Deus ex machina aceptables

Una vez dicho esto, existen *deus ex machina* totalmente aceptables, aunque excepcionales. Son los de los cuentos de hadas (las madrinas de ***Pinocho***, la ***Cenicienta*** o la ***La bella durmiente,*** por ejemplo). Y se debe a que van destinados a los niños. Ahora bien, éstos, por fuerza, son seres dependientes, cuya vida es regulada por los adultos. Por lo tanto no les choca que los protagonistas con los que se identifican dispongan de ayudas exteriores. Es incluso normal. Para los niños no hay nada más normal que haya un cazador, que pasaba por allí por casualidad, oiga al lobo roncar, decida abrirle el vientre y libere así a Caperucita y a su abuela (***Caperucita Roja***). Para un público adulto, en cambio, la solución a nuestros problemas debe venir de nosotros mismos.

Deus ex machina, casualidad y dejarse llevar

Todos hemos perdido alguna vez algo (una llave, un bolígrafo, un documento...), y después de buscarlo durante horas terminamos por encontrarlo «por casualidad» justo cuando ya habíamos desistido. En ***Tintín en el Tíbet,*** Tintín, Haddock y Tharkey buscan la cueva que Tintín encontró la víspera. Pero ha nevado, con lo que no consiguen dar con ella. Haddock renuncia rápidamente. Decide sentarse, y se hunde justo en la entrada de la cueva.

¿Estamos ante un *deus ex machina,* a la vista de que es la casualidad y no los protagonistas la que aporta la solución? Creo que no. Primero, porque la ayuda llega en lo que dentro de poco llamaremos el tercer acto, es decir, una vez que el protagonista ha abandonado su objetivo. Un *deus ex machina* es una ayuda ex-

terior que se presenta mientras dura la búsqueda. En segundo lugar, porque esta casualidad no es del todo exterior y no es tan fortuita como parece. Es aún más evidente en el ejemplo del objeto perdido. Si encontramos nuestra llave, bolígrafo, etc. es porque nuestro inconsciente sabe donde está. Y no porque la casualidad haga bien las cosas.

Este fenómeno tiene un nombre: dejarse llevar. Consiste en dejar el control consciente de los acontecimientos de nuestra vida en manos de fuerzas inconscientes. Para la mayor parte de los seres humanos es muy difícil, aunque da excelentes resultados. Es difícil porque nos agarramos al poder de la voluntad como a una muleta, y porque confiar en nuestro inconsciente nos da miedo. Da excelentes resultados porque el ser humano dispone de una parte inconsciente que sabe lo que es bueno para él. Además, tal y como ha demostrado Watziawick [153], las soluciones que elegimos para resolver nuestros problemas tienden más a alimentarlos que a suprimirlos. Tomemos el ejemplo estúpido de una jaqueca: cuanto más se piensa en ella más se la siente, cuanto más nos resistimos más se manifiesta. Cuando terminamos por aceptarla —cuando nos dejamos llevar—, desaparece.

Hay pocos ejemplos de soltar presa en el repertorio dramático, excepto algunos *gags* dispersos como el de ***Tintín en el Tíbet***. Tal vez, porque un personaje con un modo de vida no tiene problemas que resolver (sólo algunas dificultades) y su historia carece de conflicto.

Un célebre ejemplo: **Tartufo**

En ***Tartufo*** encontramos un célebre ejemplo de *deus ex machina*. Los obstáculos que Molière concibió para sus protagonistas eran demasiado fuertes. Estos se encontraban impotentes en manos de Tartufo. No había más que un medio para encontrar la salida: la intervención del funcionario real. Molière recurre mucho a ello. Sus obras terminan, frecuentemente, con increíbles golpes de efecto, hasta cuando no son necesarios; no puede evitar utilizarlos. Al final de ***Las sabihondas***, Aristo anuncia que la familia está arruinada. El siniestro Trissotin, que deseaba casarse con la protagonista, decide abandonar. Esta ruina muy oportuna es un *deus ex machina*. Y entonces nos enteramos de que Aristo ha mentido. No es más que una estratagema. ¿Por qué Molière no nos ha advertido antes? Seguramente por el poco interés que el *deus ex machina* despertaba en él (erróneamente). Encontramos un efecto similar en ***Testigo de cargo:*** una mujer joven que, saliendo de ninguna parte, ayuda al protagonista. Se comprende, aunque mucho más tarde, que dicha mujer no es fruto de la imaginación del autor.

En algunos casos (***El avaro*** o ***La escuela de las mujeres***), los increíbles golpes de efecto de Molière funcionan mejor que en ***Tartufo***, por la simple razón de que van contra y no a favor del protagonista (Harpagón o Arnolfo). No son, por lo tanto, ayudas —es decir un *deus ex machina*— sino obstáculos, surgidos de ninguna parte. Podríamos calificarlos de *diabolicus ex machina*.

El *diabolicus ex machina*

El *diabolicus ex machina* es un obstáculo gratuito, en ocasiones posible, pero nunca probable. [NOTA: este neologismo, copiado del *deus ex machina*, es utilizado por George Bernard Shaw en su Prólogo de ***Santa Juana*** [133], aunque es probable que la expresión existiera antes de 1924].

En el acto I de ***Don Álvaro o la fuerza del sino***, arrojan al suelo un revólver en señal de redención; éste se dispara accidentalmente matando a alguien. En ***Tartufo*** también encontramos un buen ejemplo de *diabolicus ex machina*: la arqueta. En el momento en que Orgón decide deshacerse de Tartufo, éste le habla de una arqueta comprometedora, desgraciadamente venida de no se sabe dónde, lo que obliga a Molière a justificarse *a posteriori*[6].

Por regla general, los *diabolicus ex machina* son tan poco recomendables como los *deus ex machina*. Las únicas excepciones, las acabamos de ver, son los obstáculos que constituyen las premisas de una obra; el camión loco de ***El diablo sobre ruedas***, por ejemplo. Pero a lo largo de la historia, y más aún al final de la misma, los obstáculos tienen que tener un origen. Al terminar de ***House by the river***, el protagonista muere súbitamente estrangulado por una cortina. Para aquél que no vea en la cortina un símbolo del destino y de la culpabilidad (es decir la mayor parte de la gente), el final resulta grotesco.

El poco interés por los *diabolicus ex machina* es fácil de explicar: son considerados como obstáculos puramente externos, obstáculos del melodrama. Mientras que los obstáculos que adquieren una lógica gracias a la acción del protagonista son considerados como obstáculos directa o indirectamente internos. Por otra parte, para Shaw [133], que odiaba el melodrama, todo obstáculo externo era un *diabolicus ex machina*: *«ni el crimen, ni la enfermedad son interesantes»*, decía.

El antagonista

El antagonista es una forma de obstáculo. Se trata de un personaje que posee algunas de las características del protagonista, hasta el punto de que, en ocasiones, se confunde uno con el otro. Al igual que el protagonista, el antagonista:

— Está omnipresente.
— Tiene un objetivo general claro y único.
— Define la acción.

La gran diferencia es que constituye, a través de sus intentos por alcanzar su objetivo, la única fuente de obstáculos para el protagonista. Es, así pues, la oposición entre su objetivo y el del protagonista lo que genera la acción. Puede,

6. No obstante no hay que denigrar a Molière ni pensar que era negligente. Sabemos que ***Tartufo*** se escribió en varias veces y en condiciones difíciles, lo cual seguramente no propició la armonía de la obra.

de hecho, tener el mismo objetivo que el protagonista: ganar un combate de boxeo o conquistar a una mujer, por ejemplo.

Cuidado, una historia no tiene porqué tener un antagonista. Sobre todo teniendo en cuenta que los obstáculos más interesantes son —lo hemos visto— los generados directa o indirectamente por el propio protagonista. Así la mayor parte de las obras dramáticas no disponen de un antagonista, en el sentido que acabo de definir, porque los obstáculos vienen de diversas fuentes. Obviamente, esto no constituye un problema: un personaje puede, oponiéndose a un subobjetivo o a un objetivo local, hacer las veces del antagonista durante una parte de la historia. El principio es el mismo que para un antagonista general.

¿Quién es el protagonista?

En el caso de una situación protagonista *versus* antagonista, los papeles rara vez son intercambiables. En la inmensa mayoría de los casos el espectador identificará claramente al protagonista, aunque el antagonista le resulte simpático. Será:

— En primer lugar, aquél que se enfrente con el mayor número de obstáculos: Otelo contra Yago, Cary Grant contra Susan (Katharine Hepburn) en ***La fiera de mi niña***, Milan (Lino Ventura) contra Pignon (Jacques Brel) en ***El embrollón***, el hombre 2 contra el hombre 1 en ***Por un sí o por un no***.

— A continuación, si la cantidad de conflicto es la misma, aquél que disponga del objetivo más simpático: los niños de ***La noche del cazador*** contra Harry (Robert Mitchum), Antígona contra Croen (***Antígona***).

— Finalmente, si el conflicto y la simpatía están al mismo nivel, el primero en tener un objetivo: la Bestia contra la Bella (***La bella y la bestia***), o Pupkin (De Niro) contra Langford en ***El rey de la comedia***. En ese caso, el protagonista es activo y el antagonista reactivo.

En realidad es bueno que se pueda identificar al protagonista, pues el espectador necesita ponerse del lado de alguien. Si no lo consigue —como en el caso de ***La guerra de los Rose***, en el que un marido y una mujer se destrozan soportando igual cantidad de conflicto, o en ***Le souper*** donde ambos personajes son igual de antipáticos y viven la misma cantidad de conflicto, o finalmente en ***Aquí un amigo*** (ver análisis en el capítulo 23), su mirada es exterior y el interés que manifiesta por la historia es menor.

Un caso de equilibrio interesante: **Tribunal**

La serie de televisión ***Tribunal*** parece ofrecer un ejemplo de equilibrio entre el protagonista y el antagonista un tanto perjudicial. Vamos a ver que es un poco más sutil que todo eso. Cada episodio muestra un juicio en un tribunal administrativo: divorcios, conflictos de vecindario, custodias de hijos, etc. La estructura es siempre la misma: primero interviene el demandante, después el demandado, y a continuación el testigo del demandante, el testigo del demandado, el abogado del demandante, y finalmente el abogado del demandado.

Al comienzo, la balanza se inclina del lado del demandante. Todo indica que fue víctima del demandado, con lo cual estamos tentados a considerarle el protagonista. Sin embargo, la segunda intervención reequilibra las cosas. Descubrimos que el demandante no lo ha dicho todo, que el demandado tenía razones para actuar como lo hizo. Luego llega el primer testigo que vuelve a inclinar la balanza hacia el otro lado. Y así sucesivamente. A fin de cuentas, cuando el episodio ha sido bien escrito, el equilibrio entre las partes es perfecto, siendo difícil decidir quién es el protagonista. ¿Está el espectador condenado, como en ***La guerra de los Rose***, a permanecer en un segundo plano con relación a la historia? No, dispone de un protagonista: el Juez Garonne (Yves Vincent). Él es el protagonista de los episodios de ***Tribunal***. Su objetivo: juzgar. Obstáculo: precisamente el equilibrio entre las dos intervenciones. Hay que señalar que este esquema es el único capaz de aportar interés a la serie. Si cada episodio hubiera contado con un protagonista evidente, nuestra confianza en la justicia francesa —por lo menos cuando es dramatizada— nos hubiera impedido preocuparnos por el protagonista, lo cual hubiera eliminado el suspense.

Inversión de la pareja protagonista-antagonista

Llega a suceder que en un caso de protagonista-antagonista con un protagonista claramente identificable, se invierte el sentido: el antagonista se convierte en protagonista, y viceversa —sin que ello modifique la acción o su unidad. Es el caso de la segunda parte de ***Psicosis*** (ver el análisis del capítulo 5). No obstante es algo excepcional.

El crescendo dramático

Si comparamos los obstáculos con paredes y la acción con saltar una serie de paredes, queda claro que la pared más alta (es decir, el obstáculo mas fuerte) debe situarse al final de la obra. Si hemos visto al protagonista saltar una pared de 3 metros, ¿cómo podremos seguirle si luego pasa a franquear una de 2? Es necesario, por lo tanto, empezar por la más pequeña para terminar por la más alta. A esta gradación se le denomina el *crescendo* dramático.

El principio del *crescendo* es muy frecuente en las actividades humanas. Lo encontramos con frecuencia en la música, por ejemplo, cuando un fragmento se acelera o se intensifica (ejemplo el ***Bolero*** de Ravel). El lenguaje cinematográfico también lo utiliza habitualmente. Los planos se acortan o se acercan, por ejemplo. La mayor parte de los números de circo se basan en la estructura del *crescendo*: su dificultad es creciente. Los diseñadores de videojuegos como ***Doom***

o *Lode runner* han entendido bien el principio del *crescendo*: cuanto más se avanza en el juego más difícil resulta. En el acto sexual, son el placer y el ritmo los que, generalmente, van creciendo.

Franquear una serie de paredes es, por supuesto, una imagen esquemática. La mayor parte de las acciones son, afortunadamente, más complejas y menos monótonas que ésa. Pero da una idea del efecto que hay que buscar. Cuando se construye una acción los conflictos deben ir en aumento. ***El quimérico inquilino, Misery, Rambo, acorralado*** o ***El coloso en llamas*** ofrecen interesantes ejemplos de crescendos. Buen número de cortos y largometrajes del Gordo y el Flaco han sido construidos como *crescendos*. ***Ojo por ojo***, por ejemplo, comienza con la insistencia de Laurel y Hardy por vender un abeto de navidad a un californiano. Aburrido, termina por cortar el abeto en trozos. Es el comienzo del *crescendo*, que terminará con la destrucción de un coche y una casa. En ***Amadeo o cómo salir del paso*** es el tamaño de un cadáver lo que determina el *crescendo*.

En ***West side story***, en cambio, la escena más conflictiva se sitúa en medio de la acción, lo que va en detrimento de la película. Aún siendo una adaptación de Romeo y Julieta, el guión no deja claro que los protagonistas son María (Natalie Wood) y Tony (Richard Beymer), y concede demasiada importancia a los jefes de las dos bandas, Riff (Russ Tamblyn) y Bernardo (George Chakiris). En la mitad de la película se produce una pelea que termina con la muerte de ambos. Después de esto, nuestra atención decae.

Algunas obras no disponen de *crescendo*, como si todas las paredes tuvieran la misma altura. Es el caso de ***Tandem*** o ***Rain man***, en las que el mismo conflicto se combina varias veces y termina por cansar. En primer lugar porque es repetitivo; después porque nos acostumbramos a la intensidad de un conflicto. Un autor, si desea mantener la atención de su auditorio, no puede dejar de añadir cantidad o calidad.

Otra excepción: el *decrescendo*. Es un caso rarísimo. Chéjov pensaba que ***La gaviota*** estaba construida de esta manera: «*A pesar de todas las normas del arte dramático, comencé mi obra con fuerza y la concluí pianissimo. (...) Estoy descontento, y al releerla, compruebo, una vez más, que no sirvo para dramaturgo*» [137]. Chéjov exageraba. No sólo es dramaturgo sino que su obra está construida respetando las reglas: el suicidio de Constantin es una pared alta y se encuentra al final. Si ***La gaviota*** tiene un problema, es el de no haber decidido quién iba a ser el protagonista: Nina, Constantin o su madre.

Un *crescendo* particular

Excepcionalmente, algunas acciones se asemejan más a la ascensión de una montaña que al salto de una serie de paredes; cuanto más avanza el relato y más nos acercamos al objetivo, aunque la ascensión se haga en dientes de sierra.

En el caso de ***Bagdad café*** cuanto más hace Jamine más agota la antipatía de Brenda. Ocurre algo similar en el ***El milagro de Ana Sullivan***: cuanto más se ocupa la protagonista de la joven minusválida, más progresos hace ésta. En estos casos se puede considerar que la última pared es la más fácil, puesto que es la que está más cerca de la cumbre. Para mantener la noción de *crescendo*, el autor tiene dos posibilidades:

— Hacernos creer hasta el último momento que la cumbre es inalcanzable. En ***El milagro de Ana Sullivan*** los padres de la joven amenazan con abandonar la terapia y despedir a la joven que se ocupa de su hija.
— Informarnos de que un peligro acecha «al alpinista» una vez que haya alcanzado la cumbre. En ***Edipo Rey*** se va acercando a la verdad a medida que la acción avanza. Pero conocemos el daño que acompaña al enigma. La «cumbre de la montaña» nos da miedo.

C. EJEMPLOS

Obstáculos locales

En el apartado dedicado a los obstáculos, internos y externos, se citan numerosos obstáculos generales, que son una referencia a lo largo de toda la obra. Otelo es víctima de Yago y de sus celos, Jimena de su orgullo (***El Cid***), Cyrano de su nariz y su cobardía sentimental. Por otra parte, cada objetivo local se enfrenta a obstáculos locales, que pueden, ellos también a su vez, ser internos, externos o externos de origen interno. Hablaremos a continuación de algunos de ellos.

En ***Encadenados*** Alicia (Ingrid Bergman) y Devlin (Cary Grant) han decidido registrar el sótano de Sebastián (Claude Rains) aprovechando una recepción en casa de éste último. Confían en que el mayordomo haya subido suficientes botellas para que no tenga que bajar a buscar más, y con ello molestarles. Obstáculos: el número de botellas que ha sacado, pero también los invitados que beben más o menos rápido. Ahora bien, uno de ellos no es otro que Alfred Hitchcock, que ha elegido hacer su legendaria aparición bajo la forma de un obstáculo externo.

En ***La gran ilusión*** los prisioneros han terminado de cavar el túnel. La fuga está prevista para esa misma noche. Entonces se enteran de que van a ser trasladados a otra cárcel ese mismo día.

En ***Johnny cogió su fusil*** Johnny (Timothy Bottoms) vuelve de la guerra atrozmente mutilado. Los médicos consideran que se trata de un cuerpo vegetativo. Pero Johnny mantiene la conciencia. Su objetivo será comunicar, hacer saber que no es un «vegetal». Obstáculos: carece de miembros y de boca.

En ***La casa del sorriso*** para impedir que una pensionista, la señora Sourire (Ingrid Thulin), quiera a un anciano, la enfermera le confisca su dentadura postiza.

En ***Monsieur Verdoux*** el protagonista (Chaplin) ha decidido deshacerse de su enésima mujer, Annabella Bonheur (Martha Raye). La lleva en barca hasta el

centro de un lago, ata una piedra a un cabo de cuerda e intenta pasarle el otro cabo por el cuello, todo ello sin que ella se dé cuenta. Obstáculos: la torpeza de Verdoux y lo incómodo de la situación. El cine nos ha ofrecido varios intentos de homicidio en una barca. En *Amanecer* el obstáculo es la mujer que se pone a rezar. En *Un lugar en el sol* la futura víctima comprende las intenciones de su marido, quien ya no tiene valor para llevarlas a la práctica. En *Los amantes crucificados* Osan (Kyoko Kagawa) desea ahogarse cuando Mohei (Kazuo Hasegawa) le confiesa su amor.

En *Los productores* el objetivo de Leo Bloom (Gène Wilder) y de Max Bialystock (Zéro Mostel) es ganar mucho dinero. Medio: montar una comedia musical espantosa (titulada *¡Primavera para Hitler!*), vender el 100% de las participaciones y construir un horno monumental, lo que liberará a los productores de la obligación de rembolsar a los accionistas. Obstáculo final: contra todo pronóstico, el espectáculo es un éxito.

En *Taxi driver* Travis (Robert de Niro), que pretende acabar con su soledad, intenta conquistar a Betsy (Sybill Sheperd). Es uno de sus objetivos locales. Obstáculo interno: no encuentra nada más agradable que llevarla a ver una película porno.

En *Los visitantes de la noche* el diablo (Jules Berry) convierte a los enamorados en estatuas, pero dentro de la estatua se sigue escuchando el latido del corazón. El amor es más fuerte. Es un obstáculo para el diablo.

El amor obstáculo

El amor que puede sentir un protagonista, y que tan a menudo proporciona las motivaciones del objetivo, puede ser utilizado como obstáculo. Una especie de muro psicológico. ¡Y qué muro! Es el caso de *Fedra* o de *Alice*, donde el protagonista sufre (se culpabiliza) por querer a otra persona antes que a su mujer legítima. También es el caso en *¿Víctor o Victoria?* La protagonista, Victoria (Julie Andrews), es una cantante en paro que se viste de hombre para poder trabajar. Se enamora de King Marshan (James Garner). Ahora bien, al desaprobar éste el travestismo pide a Victoria que abandone el engaño. El amor de Victoria por King constituye un obstáculo para su objetivo profesional. *Tootsie*, que tiene ciertas semejanzas con la película de Blake Edwards, no utiliza un obstáculo similar. Ya lo hemos visto en el capítulo 1. Al contrario que en Victoria, el amor de Michael Dorsey por Julie no supone una traba para su objetivo, ni tan siquiera se opone. *Casablanca* presenta otro ejemplo de amor-obstáculo (ver el capítulo 5).

El muro más alto

Jungla de cristal 2 ofrece un bonito ejemplo de obstáculo, tal vez el muro más bello (físico, y no psicológico) del repertorio. En la mitad de la película,

McClane (Bruce Willis) es acorralado por los malos en la cabina de un avión en tierra. Es ametrallado y tiene que pegarse al suelo para evitar las balas. De repente, los malos dejan de ametrallar y deciden echar unas granadas en la cabina. McClane ve llegar una veintena. Van a estallar de un minuto a otro. Su objetivo está claro: salvar la vida, pero cuesta pensar que vaya a salir de ésta visto el tamaño del obstáculo (la muerte al cabo de cinco segundos). El suspense es insoportable. De repente, McClane observa en uno de los asientos del avión la inscripción: «eyección». Se sienta, ata el cinturón en medio segundo, aprieta el botón de eyección y es lanzado al aire en el momento en que la cabina explota. Como vemos, el muro difícilmente podía haber sido más alto, sin obligar a los autores a recurrir a un *deus ex machina* —sabiendo que la presencia de un asiento eyectable en la cabina de un avión no es un milagro de la providencia.

Un ejemplo límite de obstáculo: **Hamlet**

Hemos visto que el protagonista únicamente debe pensar en alcanzar su objetivo. Es el caso de Hamlet. Tan pronto como se encuentra con el fantasma decide dejarlo todo y dedicarse a vengar a su padre. En ese momento parece totalmente decidido. Pero rápidamente su entusiasmo decae. No porque encuentre dificultades a la hora de alcanzar el objetivo, sino porque lo pone en entredicho. Duda, se pregunta si el fantasma no le ha mentido, si es una buena idea vengar a su padre. Freud [52] explica que a Hamlet le cuesta matar a la persona (Claudio) que acaba de realizar lo que todo niño sueña: matar a su padre y casarse con su madre.

Como en muchas obras de calidad, el principal obstáculo es el propio protagonista. Es el principio del obstáculo interno. Pero con Hamlet nos encontramos ante un obstáculo límite, porque ese obstáculo interno no se opone al objetivo, sino que va dirigido a minar el deseo del protagonista por alcanzarlo. Es, en parte, lo que hace que la obra de Shakespeare y el personaje de Hamlet sean tan fascinantes, aunque dificulta la identificación del espectador. Da la sensación de que la acción no avanza y entran unas ganas inmensas de dar una patada en el trasero al príncipe danés. Hay que tener mucho cuidado con este tipo de obstáculos. Y hasta sería desaconsejable para todos aquellos autores que no se llamen William Shakespeare. Comprobaremos, de hecho, que hasta aquellos autores que se llaman William Shakespeare no lo utilizan con frecuencia (1 obra de las 35).

D. CUESTIÓN DRAMÁTICA Y SUSPENSE

La cuestión dramática y la respuesta dramática

El binomio protagonista-objetivo suscita una interrogante en el espectador: ¿alcanzará el protagonista su objetivo? Es lo que llamamos la cuestión dramática,

y que se acompaña de una respuesta dramática (sí o no). Las obras carentes de respuesta dramática son escasas. En primer lugar, porque el espectador reclama esa respuesta, y además porque constituye uno de los vectores esenciales para trasladar el punto de vista del autor. Prescindir de ellos no tiene ningún sentido, es como hablar para no decir nada. En el capítulo dedicado a la metodología volveremos a abordar este tema.

Generalmente, la cuestión dramática afecta tanto al protagonista como al espectador. Sucede de hecho —aunque en muy contadas excepciones— que la respuesta dramática sólo se le hace saber a uno (al espectador naturalmente) y no al otro. Es el caso de ***Esperando a Godot*** (ver el análisis del capítulo 5).

Una cuestión dramática sin protagonista evidente

Según nuestra definición, es el binomio protagonista-objetivo el que genera la cuestión dramática, lo cual es bastante lógico. Pero puede llegar a ocurrir que una obra plantee claramente una interrogante dramática sin presentar al protagonista. En ***Tempestad sobre Washington*** la cuestión dramática es ¿ aprobará o no el Senado americano la designación de Leffingwell (Henry Fonda) como ministro de Asuntos Exteriores? El jefe de la mayoría (Walter Pidgeon) se presenta como el primer protagonista, rápidamente sustituido por el Presidente (Franchot Tone) y el mismo Leffingwell. Todos desean (junto con nosotros) que la respuesta sea positiva. Se puede decir que son todos coprotagonistas aunque la película no muestra una identificación clara entre todos ellos. En el caso de ***Tempestad sobre Washington***, funciona porque la propia cuestión dramática suscita interés. En otros casos puede resultar insuficiente.

El suspense

La cuestión dramática está directamente relacionada con el suspense, en el sentido clásico del término, es decir, el de «espera angustiosa». Cuanto más incierta sea la respuesta dramática más ansia tiene el espectador por conocerla y mayor es el nivel de suspense —y de tensión. Varios factores contribuyen a intensificar el suspense dramático; o en otras palabras, a lograr que la respuesta sea tan incierta como posible, por lo tanto a aumentar el suspense:

1. Una voluntad feroz del protagonista por alcanzar su objetivo.
2. Un objetivo motivado.
3. Obstáculos lo más fuertes posible, una dosificación correcta de los obstáculos. Si los obstáculos son demasiado flojos, se sabe de antemano que la respuesta será sí. Si los obstáculos son demasiado fuertes, se intuye que será no, y ambos casos, invitan a evadirnos.
4. Un espectador que conoce los elementos del drama.

5. Un protagonista simpático. No es una condición esencial: hemos visto que un personaje antipático puede suscitar empatía.

Subrayaremos que el espectador puede evadirse por otras razones distintas que el talento o la voluntad del autor. Si la acomodadora del cine, enfadada por no haber recibido su propina, le revela la respuesta dramática, termina con el suspense. Aún más, el mismo título puede contener la respuesta dramática. El título ***El milagro de Ana Sullivan*** anticipa que en la película de Arthur Penn se produce un milagro, lo cual responde a la cuestión dramática. El título original de la obra y de la película es ***The miracle worker***, que quiere decir «la hacedora de milagros», refiriéndose a la protagonista. En ***Fort Apache*** que se estrenó en Francia con el título ***La matanza de Fort Apache***, nos encontramos ante el mismo caso, el título revela un elemento importante del relato. Otro ejemplo más: ***La fierecilla domada***, que adelanta que la fierecilla en cuestión termina por ser domada, cuando su título original (***The taming of the shrew***, es decir, «la doma de la fierecilla») insiste sobre el acto pero sin revelar el resultado. William Gibson, Arthur Penn, Frank Nugent, John Ford, William Shakespeare y otros muchos autores pueden dar las gracias a los traductores y distribuidores de otros países. Sin embargo, y menos mal para ellos, el espectador una vez que está inmerso en la acción tiene tendencia a olvidar este tipo de información, sus emociones priman sobre la razón.

Tres ejemplos clásicos de suspense

En ***2001, Una odisea del espacio***, Bowman (Keir Dullea) lucha contra un ordenador extremadamente desarrollado, llamado Hal, que ha asesinado a su compañero. Se encuentra encerrado en una cápsula, fuera de la nave espacial, y Hal impidiéndole entrar. ¿Ganará su batalla contra Hal? ¿Alcanzará su objetivo? Suspense...

En ***La gran evasión*** los protagonistas han terminado de excavar el túnel y se preparan para escapar del campo de prisioneros alemán. Su objetivo: escaparse del campo. Obstáculos: la vigilancia alemana, el hecho de que el túnel sea demasiado corto (obstáculo externo de origen interno), el súbito miedo de algunos coprotagonistas (obstáculo interno). ¿Conseguirán escaparse sin que les cojan? ¿Alcanzarán su objetivo? Suspense...

En ***Psicosis*** Lila Crane (Vera Miles) y Sam Loomis (John Gavin) han decidido investigar en el Motel Bates. Buscan a la hermana de Lila. Se han puesto de acuerdo para que Sam entretenga a Norman Bates (Anthony Perkins) en la recepción, mientras Lila inspecciona la casa donde parece que se esconde una señora mayor. Su objetivo: encontrar pistas. Obstáculos: la sospecha de Norman Bates, la torpeza de Sam Loomis —que termina por descubrirse—, la ignorancia de Lila. En efecto, nosotros sabemos que en la casa se esconde un terrible criminal. Es la razón por la que el espectador «presta» a Lila un segundo objetivo: lograr que no la maten. Lila se dirige prudentemente hacia la casa. ¿Conse-

guirá encontrar las pistas y evitar que la maten? ¿Alcanzará sus objetivos? Suspense...

La omnipresencia del suspense

En los tres ejemplos los protagonistas tienen, entre otros, el objetivo local de no dejarse matar. Por lo tanto, tememos por sus vidas. Es lo que hace que el suspense sea tan fuerte. La muerte es una perspectiva de conflicto bastante intensa. Por eso uno de los grandes clásicos del suspense es la escena de la reanimación en la que un ser humano lucha contra la muerte.

Pero, el suspense no está únicamente presente en ***2001, Una odisea del espacio***, ***La gran evasión*** o las películas de Hitchcock. No sólo está presente cuando la vida de alguien está en peligro. Está en todas aquellas obras que presentan a un protagonista intentando alcanzar un objetivo y enfrentándose a obstáculos bien dosificados.

¿Conseguirá la familia de Orgón (***Tartufo***) deshacerse de Tartufo? Suspense... ¿(***Casa de muñecas***) podrá preservar Nora su secreto? Suspense... ¿Higgins (***Pigmalión***) logrará cambiar a Eliza? Suspense... ¿Cyrano conseguirá seducir a Roxane? Suspense... ¿Galileo llegará a imponer sus teorías? Suspense... ¿Garcin (***A puerta cerrada***) podrá escapar al tormento que le corroe? Suspense... etc.

El maestro del suspense Hitchcock explica a Truffaut [66] que, contrariamente a una idea muy extendida, el suspense no viene únicamente de la mano del miedo. Pone como ejemplo a la telefonista de ***Easy virtue*** que escucha una conversación telefónica: ¿aceptará o no la mujer que está al otro lado del hilo telefónico casarse con el hombre que la ha llamado?». En otras palabras, ¿alcanzará el hombre su objetivo de obtener el consentimiento de la mujer? Suspense... Una escena de ***A través de los olivos*** es la ilustración al comentario de Hitchcock. Hossein está enamorado de Tahereh. Los dos jóvenes deciden participar como actores en el rodaje de una película. Mientras el equipo procede a los ajustes técnicos, Hossein intenta que Tahereh responda a su solicitud de matrimonio, lo cual resulta difícil ya que la joven se hace la sorda mientras lee un libro sin siquiera mirarle. Hossein termina por proponerle que pase la página en signo de aceptación, Kiarostami filma a la joven. Los segundos se desgranan. ¿Pasará o no la página? Suspense...

Tiempo + suspense = urgencia

El tiempo juega un papel importante en la creación del suspense. La pregunta dramática deja de ser: ¿el protagonista alcanzará su objetivo? Para pasar a ser ¿el protagonista alcanzará su objetivo a tiempo? La falta de tiempo se convierte en un obstáculo más que genera un sentimiento de urgencia y refuerza la intensidad de la cuestión dramática. Es un obstáculo muy eficaz porque está unido a una de las dimensiones esenciales de la dramaturgia: la duración. No es una casualidad que haya sido tan utilizada en el cine, un medio que fácilmente puede dilatar o comprimir el tiempo gracias al montaje. Es probable que la urgencia nos recuerde las órdenes paternas («Date prisa») que apremian al niño para que no sólo realice una tarea, sino que la haga en un tiempo dado. Ésta es la razón de que encontremos ejemplos de urgencia en los cuentos de hadas.

En ***La sirenita*** Ariel dispone de tres días para lograr que la bese el príncipe. Igualmente, ***Cenicienta*** debe volver antes de medianoche a casa o será descubierta. El fenómeno de la urgencia es tan eficaz que a los guionistas americanos se les enseña un truco denominado *start the clock*, que podríamos traducir por «pon en marcha el cronómetro». Consiste en introducir una urgencia en una escena o en una secuencia carente de garra. Puede ser una bomba que va a explotar a tal hora (ver el final de ***Teléfono rojo volamos hacia Moscú***, ***Punto límite*** o ***Juegos de guerra***) o un competidor que intenta alcanzar el mismo objetivo antes que el protagonista (ver el final de ***La estrella misteriosa***). Pero puede ser más sutil. Por ejemplo, en una escena en la que el personaje debe comunicar algo delicado a un segundo personaje, se puede añadir un tren que salga al cabo de dos minutos, o un tercer personaje, que va a llegar y que no tiene porqué saber nada. Hasta puede ser muy divertido. Al final de ***Un pez llamado Wanda*** el abogado (John Cleese) intenta atrapar a los que se han dado a la fuga. Tiene prisa. Pero ignora dónde están. Pregunta a Ken (Michael Palin), que tartamudea y no termina de darle la información. Para que se sienta cómodo, el abogado se mantiene tranquilo y le dice que dispone de todo el tiempo del mundo.

Este procedimiento puede ser utilizado a escala local en una escena, semilocal en una secuencia, o incluso para toda la acción.

Algunos ejemplos de urgencia

Uno de los ejemplos más clásicos de suspense temporal es la escena, mil veces utilizada, en la que un personaje en peligro intenta poner en marcha un coche. El motor que no arranca representa un obstáculo en la medida en que el objetivo local debe realizarse rápidamente. ***Desafío total*** consigue, con mucho humor, dar la vuelta a otro clásico del cine, creando así un suspense similar. Quaid (Arnold Schwarzenegger) es perseguido por los malos. Entra en un taxi y vocifera la frase habitual: «¡Salga rápido!». Obstáculo: el taxista es un robot que no conoce esa dirección. Y mientras tanto los malos se acercan.

En una de las escenas de ***Indiana Jones y el templo maldito*** el protagonista no sólo debe conseguir neutralizar a un coloso que lo ataca, sino que debe hacerlo antes de que la cinta transportadora sobre la que pelean les lleve hasta un triturador. Spielberg presenta ahí una escena de lo más clásica de las series de aventuras.

Al final de ***Dumbo***, éste se lanza desde un inmueble en llamas y de pronto pierde lo que cree que es una pluma mágica. El ratón que le acompaña debe

convencerle de que puede volar sin ella; pero tiene que hacerlo antes de que Dumbo llegue al suelo.

En *Siete ocasiones* James (Buster Keaton) tiene que encontrar una esposa antes de las siete de la tarde.

Para concluir citemos todo un festín en materia de urgencia: *Speed.*

In extremis

Es posible comprobar que en la mayor parte de los casos de urgencia el protagonista alcanza su objetivo en el último momento. Cuando, por ejemplo, un personaje se encuentra atado a las vías de un tren e intenta desatarse, siempre lo consigue en el último momento, en el preciso momento en que pasa el tren. Y este fenómeno no sólo se aplica en las escenas de acción hollywodienses en las que la vida del personaje está en peligro. Al final de ***¿Dónde está la casa de mi amigo?***, el profesor se pasea por la clase corrigiendo los deberes. Ahora bien, uno de los niños, Mamad Réza, no ha podido hacer los deberes en su cuaderno. Corre el riesgo de ser expulsado. Se angustia, y nosotros con él. Nosotros sabemos que es su amigo Ahmad quien tiene el cuaderno, y que no está en clase. El profesor va a llegar al pupitre de Mohamad, cuando de pronto Ahmad llega y entrega a Mohamad el cuaderno. ¡Uf!

¿Por qué la solución debe llegar en el último minuto? Probablemente porque una escena debe responder a la ley del máximo conflicto. Si nuestro héroe se desata de las vías del tren antes de que éste llegue, pensaremos que era demasiado fácil. En los casos de urgencia, un autor tiene la obligación de poner a prueba nuestros nervios. ¿Tal vez todo esto nos sirve para controlar las imposiciones del tiempo tan inherentes a la vida humana?

Suspense y dramatización

Naturalmente, el suspense existe fuera del teatro y el cine. Un encuentro deportivo, un partido de tenis por ejemplo, puede estar lleno de suspense. Para ello es necesario que el espectador desee la victoria de uno de los dos jugadores (frecuentemente su compatriota). Dispone de su protagonista, que a su vez tiene un objetivo (ganar), y los obstáculos son evidentes: los defectos y problemas del jugador, la fuerza del adversario (el antagonista) y, eventualmente, el viento, la lluvia, los árbitros, el público, etc. También es preciso que el resultado del partido sea incierto —lo que equivale a dosificar los obstáculos. En efecto, en cuanto el partido parece ganado por una de las dos partes la respuesta dramática es casi conocida y el suspense decae.

A este respecto, el tenis es un deporte adecuado a la hora de engendrar suspense, ya que el resultado de un partido puede depender de un intercambio de pelotas, es decir, de bien poco. Los aficionados seguro que recuerdan la final de la Copa de Davis de 1996. Se enfrentaban Francia y Suecia en terreno de ésta última. Los dos primeros *sets* se saldaron con dos victorias y dos derrotas. El último entre Boetsch-Kulti iba a ser decisivo. Fue épico. Kulti jugó el último cuarto de hora con calambres en las piernas. El resultado podía inclinarse a favor de uno u otro. Francia terminó por vencer después de un suspense infernal. De hecho, los comentaristas sólo mencionaban un nombre: ¡Hitchcock!.

En ciertos deportes (fútbol, rugby, etc.) el factor tiempo puede aumentar la tensión: el protagonista dispone de X minutos para ganar la partida. Además, la animosidad —por no decir el odio— que suscita en ocasiones el antagonista (equipo adversario) puede añadir mayor suspense. Hasta el punto de que éste puede ser demasiado fuerte e incitar al espectador a la agresividad (ver el fenómeno del *hooliganismo* o el número de mujeres maltratadas durante la final de fútbol americano). Los penaltis, en el fútbol, son un buen ejemplo de insoportable suspense.

Añadiremos igualmente que si el espectador se identifica con uno de los jugadores (o uno de los equipos), y el suspense es fuerte, el partido ni siquiera necesita ser espectacular para ser atractivo. Es una prueba más de la eficacia de la dramaturgia y de su superioridad sobre la espectacularidad. El fenómeno es el mismo en las noches electorales. Son menos aburridas cuando las estimaciones dan resultados muy cercanos: 49,5%-50,5%.

De manera más general, asuntos de nuestra vida cotidiana como ¿conseguiré encontrar un trabajo?, ¿tendré un buen parto?, ¿aprobaré el examen?, ¿venderé mi vehículo a un buen precio?, ¿lograré escribir una obra maestra sin conocer las reglas?— inducen a una espera angustiosa. Es el suspense.

La dramatización no es otra cosa que aportar suspense a un tema, a una situación, a un documento, a un programa de televisión —es decir, plantear una pregunta dramática optando, preferentemente, por un personaje, invistiéndole de un objetivo y obstáculos bien calibrados. Ello puede enriquecer considerablemente el espectáculo. En el circo, por ejemplo, la mayor parte de los números se basan en la sorpresa y la espectacularidad. Los artistas se presentan, no se sabe lo que van a hacer y de repente ¡hop! ejecutan un número espectacular. El problema se plantea con los mimos y los ventrílocuos que, habitualmente, se limitan a desarrollar las capacidades de su arte. Si incluyeran algo de dramaturgia, sus espectáculos ganarían en interés y emoción.

Es el caso (desgraciadamente raro) del número de los cuencos chinos, donde un artista en equilibrio sobre un monociclo levanta un cuenco desde la punta del pie hasta lo alto de su cabeza. Empieza con un cuenco. Sorprendente y espectacular. Después pasa a dos. Menos sorprendente aunque más espectacular. Y después, de repente, pone 6 cuencos sobre su pie. La sorpresa es reemplazada por la participación emocionada del público. Conocemos su objetivo, sus obstáculos (la cantidad de boles) y nos preguntamos angustiados si lo va a conseguir. Contenemos la respiración. Suspense... Con el mismo fin, puede que el director de pista presente el objetivo de los artistas por el micro: *«¡Señoras y Señores, los Vrillos van a realizar ante todos ustedes un triple salto hacia atrás! Un poco de silencio,*

por favor». Todo esto no es más que dramatización. E ilustra uno de los caballos de batalla de Hitchcock [66]: «*... es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en juego. Sino, no hay suspense*». Es, de hecho, uno de los problemas del circo: el espectador no es capaz de evaluar la dificultad de los ejercicios. Los artistas son tan hábiles que parece que lo que hacen es fácil. Para dar la justa medida de la dificultad, los artistas de circo recurren a veces a un truco que consiste en hacer el número una vez y fallar. Generan de esta manera un suspense para el segundo intento, que naturalmente les sale bien.

Añadiremos que la espectacularidad en el circo está estrechamente relacionada con la dificultad de la ejecución, por lo tanto a la altura de los obstáculos. Es una espectacularidad más noble que una vista de las Seychelles, o diez mil figurantes. Con respecto a este último caso no se trata de un decisión personal, sino de disponer de los medios financieros necesarios.

Dramaturgia y dramaturgia

Si hay suspense en la vida, eso quiere decir que no sólo hay drama en la dramaturgia, lo cual nos lleva a ampliar la definición del término «dramaturgia». En sentido estricto se trata de la imitación artística de una acción humana. En sentido amplio se trata de una situación, real o ficticia, en la que un ser vivo intenta alcanzar un objetivo sin que el resultado sea evidente de antemano. En este sentido, podemos decir que hay dramaturgia en la vida o en la literatura, por ejemplo.

Un principio doblemente universal

Hemos visto en el capítulo 1 que el principio protagonista-objetivo-obstáculos genera frustración, sentimiento que todo ser humano comparte. Acabamos de ver que ese mismo principio, si es bien utilizado —es decir, si los obstáculos tienen la dimensión adecuada— engendra otro sentimiento universal: la ansiedad. Una vez más volvemos a uno de los sentimientos más importantes del ser humano. Desde la infancia, éste experimenta multitud de angustias: miedo a ser abandonado o castigado, a morir de hambre, a no ser querido, a no estar a la altura, a que no se le tenga en cuenta, a no ser aceptado tal y como es. De adulto el ser humano tiene miedo a ser juzgado, a verse descubierto, a fallar, a sufrir, etc., incluso a sentirse frustrado. En efecto, la idea de tener que soportar un sentimiento tan desagradable como la frustración genera ansiedad. A menudo tememos que nuestras necesidades o nuestros deseos no se vean satisfechos.

Entonces ¿qué placer puede existir en ir a ver una obra que nos va a hacer revivir la ansiedad y la frustración? En primer lugar, y en el fondo de nosotros mismos, sabemos que «es de mentira», que el malo no nos hará daño y que todo concluirá al cabo de las dos horas. Con relación a la vida, es tranquilizador, por

no decir agradable. Y además, la dramaturgia tiene de extraordinario que permite hacer frente y controlar ambos sentimientos. Es lo que explica el interés que despiertan las películas de terror o de «suspense» o los cuentos de hadas que pretenden desatar los miedos del espectador. Éste sabe que el primer sentimiento desagradable generado por la angustia se transforma en placer una vez que le hemos hecho frente y la hemos controlado. Por eso a los niños les encanta volver a escuchar o volver a ver los cuentos de hadas. Eso les permite domesticar al lobo, al ogro, a la bruja.

Es evidente que este fenómeno no sólo se aplica a los cuentos de hadas o a las películas de terror, que no son más que cuentos de hadas para adultos[7]. Acabamos de ver que todo relato dramático bien escrito es una obra de suspense. Todo relato dramático bien escrito permite por lo tanto al espectador hacer frente y controlar la ansiedad y la frustración.

Eso explica porqué el espectador odia las historias que no tienen final, sobre todo cuando tienen un principio y un medio. Una historia sin respuesta dramática es decepcionante y desagradable. El espectador prefiere una respuesta negativa a ninguna respuesta. Es igual de verdadero en la vida cotidiana. Cuando enviamos una carta pidiendo trabajo (o un guión a un productor), no hay nada más desagradable que no recibir respuesta. Una respuesta dramática negativa es frustrante pero tiene, al menos, la ventaja de poner término a la ansiedad.

7. ***Viernes 13***, por ejemplo, es una versión empobrecida y espectacular de los ***Tres cerditos***; ***¡El increíble hombre menguante!*** o ***Cariño he encogido a los niños*** retoma el principio y el tipo de obstáculos de ***Pulgarcito***. En su artículo sobre la crítica Truffaut [144] señalaba que en ***Psicosis*** o en ***El manantial de la doncella*** encontramos los motivos de ***Caperucita roja***. Por último, Eric Berne [13] piensa que todos estos temas forman parte de la ficción porque forman parte de la vida de los seres humanos, incluida su vida psíquica. Muchas mujeres, por ejemplo, se casan con brutos pensando que su amor los transformará al igual que en ***La bella y la bestia***.

4
Caracterización

«El conocimiento del ser humano es la base de todo éxito».
(Charles Chaplin [26])

«Aquel autor dramático que conozca al hombre como Balzac y el teatro como Scribe será el autor más grande que jamás haya existido».
(Alejandro Dumas hijo [40])

«A través de las acciones de los hombres se esbozan sus caracteres».
(Aristóteles [4])

«La manera de actuar es la manera de ser».
(Lao-Tseu [88])

«El plan de vida funciona como el cilindro de un organillo que genera las reacciones en el orden previsto, bastante después de que aquellos que perforaron los agujeros hayan abandonado la escena».
(Eric Berne [13])

«Según cómo se mire, la gente tiene montones de problemas o montones de soluciones».
(Dominique Meggle [98])

La dramaturgia consiste en imitar acciones humanas, por lo tanto en crear personajes, empezando por el protagonista. Al arte de crear personajes se denomina caracterización, y es un elemento fundamental en dramaturgia.

Es, igualmente, una de las actividades más delicadas, ya que la facultad para crear personajes vivos se tiene o no se tiene; es como el sentido del humor.

Las observaciones de este capítulo son, por lo tanto, pautas de reflexión y de escritura, y eventualmente alguna sugerencia de normas. No esperen encontrar recetas.

A. ELEMENTOS DE CARACTERIZACIÓN

Caracterología, características y caracterización

Las teorías sobre la personalidad son tropel. Sociólogos, antropólogos, psicólogos, todos tienen su clasificación. Algunas escuelas de dramaturgia (en particular, algunas escuelas para guionistas americanas) han recuperado el principio y, después de haber clasificado las características humanas en apartados, invitan a los autores a definir, para cada apartado y subapartado y sub-subapartado, los parámetros de sus personajes. Para crear un ser humano de ficción basta con responder a las 37, o a las 82 preguntas de un cuestionario. Tal vez sea una influencia mal digerida de Stanislavski.

Todos estos sistemas tienen un gran inconveniente: son estáticos. Saber que un personaje es, por ejemplo, de tipo reflexivo, emotivo activo secundario y con tendencia quimérica no nos permite saber qué juego dará en una obra o en una película. De la misma manera que saber que tiene dos hermanas, un coche deportivo y un título de farmacéutico no le impedirá hacer una cosa y su contraria.

Conflicto, objetivo, acción

En realidad, el estudio del repertorio dramático demuestra que lo que mejor caracteriza a un personaje son sus acciones y sus relaciones con los demás en situación de conflicto. En dramaturgia es la manera de actuar de un individuo lo que permite conocerlo y diferenciarlo de su vecino. Desde este punto de vista, la dramaturgia está más cerca del existencialismo, del análisis transaccional o de los principios sistémicos de Palo Alto —para los cuales el ser humano no existe más que en situación, en movimiento y con respecto a los demás—, que de algunas ciencias humanas que tienden a clasificar y a poner etiquetas.

En ***L'école de Palo Alto*** [96], Edmond Marc y Dominique Picard escriben: «*En psicología, algunos consideraron, durante mucho tiempo, al espíritu como un conjunto concreto de atributos de los que un individuo estaba más o menos dotado. Ahora bien, en la óptica sistémica, se considera que los atributos sólo tienen realidad los unos en relación con los otros: un movimiento no puede percibirse si no es en relación a una señal fija, la aspereza de una materia si se pasa un dedo por encima, el comportamiento de un individuo comparándolo con el de sus interlocutores...*».

Ahora bien, hemos visto que las acciones son generadas por los conflictos. De lo que se deduce que las principales herramientas de caracterización de un personaje son:

— Su manera de ser en situación de conflicto, estático o dinámico.
— Su objetivo general o sus objetivos locales.
— Las razones de su objetivo, es decir, sus motivaciones, sus deseos.
— Y los medios que elige para alcanzar el objetivo.

¿Cómo presentar, por ejemplo, a una madre maniática y entrometida? ¿secando su vajilla con mimo? No. Interviniendo en la decoración de la casa de su hija y de su yerno cuando éstos no se lo han pedido. Es lo que hace Woody Allen al principio de ***Interiores***. ¿Cómo dar a entender que alguien es profundamente caritativo? ¿haciendo que dé una limosna a un mendigo? No, haciéndole comer dulces repugnantes y a los que han dado forma con los sobacos, aunque con la mejor voluntad del mundo. Es lo que hace Thérèse (Anémone) en ***Le père Noël est une ordure***.

¿Cómo hacer el retrato de un mayordomo obsesionado por servir a su amo a la perfección? ¿mostrándole en situaciones normales? No. Mostrándole obligado a servir, mientras su amo profesa tendencias fascistas. Haciendo morir a su padre en plena recepción mundana, y mostrar que se niega a ir a ver el cuerpo del difunto porque tiene trabajo. En resumen, poniéndole ante situaciones altamente conflictivas tal y como hace el autor de ***Lo que queda del día***.

La importancia del nombre o del físico

Al lado de los elementos relacionados con el conflicto y las interacciones, el resto de la caracterización es anecdótico. El físico, por ejemplo, salvo excepciones —la ceguera de Tirésias en ***Edipo Rey***, la chepa de Ricardo III (***Ricardo III***) o de Triboulet (***El rey se divierte***), la nariz de Cyrano— tiene muy poca importancia. Ya sea Gérard Desarthe, Vittorio Gassman, Mel Gibson, John Gielgud, Laurence Olivier o Peter O'Toole quienes den vida a Hamlet, siempre será Hamlet. Eugene O'Neill iba incluso más lejos: sugería que se representase ***Hamlet*** con máscaras —como en el teatro griego—, para que dejara de ser un escaparate de estrellas y reapareciera el carácter universal del personaje.

Tampoco es dando a los personajes nombres como Dña. Impresentable, el Señor Absoluto o el Señor Superficie, tal y como hace Sheridan (véanse ***The rivals*** o ***La escuela de la maledicencia***) como se les dota de una identidad dramática. Sheridan tiene el talento de hacer corresponder las acciones con el patronímico de sus personajes, pero podían haberse llamado John Doe o Joe Smith y seguiría siendo igual.

En el mismo orden de ideas, un papel de seductor —si está bien escrito— no necesita ser interpretado por Alain Delon ni por Robert Redford. Un individuo feo puede ser extremadamente seductor. Por ello Jacques Brel resulta totalmente convincente, como mocetón lleno de encanto, en ***Mon oncle Benjamin***. Por las mismas razones, el teatro de marionetas —que carecen de la riqueza fisonómica de un protagonista vivo— puede distraer y emocionar al público. Así pues, escribir una obra dramática teniendo en la cabeza a tal actor puede terminar siendo una muleta peligrosa. Cualquier actor, competente, puede dar vida a un papel espléndido.

Algunos ejemplos de acciones caracterizantes

La actitud de un personaje ante un conflicto, tanto si pretende prevenirlo como escapar, es una excelente herramienta de caracterización. Por ejemplo, el caso de un individuo dotado de una enorme nariz al que se le hace una observación descortés sobre su «trompa». Puede reaccionar de mil maneras diferentes: llorar, sonreír de labios para fuera, reír a carcajadas, abofetear a su interlocutor, matarlo, insultarlo, escupirle a la cara antes de huir, retarlo a duelo, esconderse, cortarse la nariz, dar media vuelta y marcharse sin decir nada, ir sin perder tiempo a un cirujano estético, hacer como que no ha oído nada, etc., o sino responderle con ironía y humor. Es la solución de Cyrano ante el Vizconde —lo cual da lugar a la famosa perorata sobre la nariz— y esta reacción dice mucho más del personaje que una lista de características psicológicas.

Del mismo modo, la actitud de Galileo ante la Inquisición —para aquellos que no lo recuerden, escoge retractarse en vez de morir como un héroe— es un elemento muy fuerte de caracterización. De hecho se debe a esa reacción el que Brecht hiciera una obra sobre sus sinsabores profesionales (***La vida de Galileo Galilei***). Su Galileo odia abiertamente a los héroes, y prefiere doblegarse a morir. Pone en boca de Andrea: «*Ante los obstáculos, el camino más corto entre dos puntos puede ser la línea curva*». De hecho, el científico espera ocho años la llegada de un nuevo Papa para reanudar sus polémicas investigaciones. Pero Galileo es más ambiguo que todo eso. No duda en enfrentarse a la peste para no perder tres meses de trabajo. Es otro elemento importante de su caracterización. Visto el resto, aquello que podría parecer heroísmo e indiferencia (frente a la peste) es, en realidad y sobre todo, la prueba de su pasión, de su voluntad de convencer a las autoridades y de hacer triunfar la verdad.

En ***El jardín de los cerezos*** Lioubov debe hacer frente a dos graves problemas: la falta de dinero y la desaparición de sus cerezos. Su actitud, ante estos obstáculos, le caracteriza mucho: el día en que se va a vender la propiedad, no encuentra nada mejor que hacer que gastarse el dinero e irse de juerga.

En ***El misántropo*** Alceste se enfrenta a un impertinente rebuscado, Oronte, que se vanagloria de ser poeta y que, después de haberle dado coba, le pregunta qué piensa de un soneto mediocre. Muchos hubieran salido del apuro con una respuesta evasiva. Alceste, sin embargo, le dice lo que piensa del poema, granjeándose así un nuevo enemigo. Más avanzada la obra, no dudará en hacer una serie de reproches a la mujer que quiere delante de todo el mundo. Estas acciones, o reacciones, caracterizan fuertemente a Alceste.

En ***Serie negra*** Frank Poupart (Patrick Dewaere) está en un bar. Se hace notar ante una banda de gamberros. Uno de ellos se acerca, y se bebe su caña de un trago. Poupart sonríe de dientes para fuera y le pregunta: «*¿Tomará usted algo?*». El gamberro le da un beso tornillo. Poupart se va del bar. ¿Hubiera sido ésta la reacción de Cyrano o Alceste?

Otro ejemplo: tres hombres diferentes no tienen las mismas reacciones (y por lo tanto los mismo objetivos) ante la súbita incursión en sus vidas de un

bebé, o en cualquier caso, no deberían tenerlas. ***Tres hombres y un biberón*** brindó una maravillosa oportunidad a Coline Serreau de hacer tres retratos masculinos, de mostrar tres actitudes diferentes frente a la paternidad y a la educación. Lamento que no haya sabido aprovechar esa oportunidad. Ya que Pierre (Roland Giraud), Jacques (André Dussolier) y Michel (Michel Bougenah) tienen algunos conflictos, pero la misma actitud con respecto del bebé. El hecho de que uno sea auxiliar de vuelo, el otro dibujante y el tercero arquitecto no los caracteriza. Ya en ***La legión invencible***, parábola sobre Cristo y los Reyes Magos, en la que tres bandidos recogen a un bebé, John Ford, Frank Nuget y Laurence Stallings tampoco acertaron con la caracterización. En este caso no cambian las cosas porque uno de los bandidos sea protestante, el otro irlandés y el tercero mejicano, ya que su actitud sigue siendo básicamente la misma. Si tres hombres deben tener las mismas reacciones frente a un bebé, parece más acertado hacerlos lo más distintos posible: uno debería ser un sacerdote integrista, el segundo un bandido mejicano, y el tercero un auxiliar de vuelo veleidoso.

En otras palabras, dotar a un personaje de algunas características, o rellenar una ficha de caracterización, como si se tratara de un *curriculum vitae* no basta para darle vida. Cyrano es cobarde, hábil y vital. Pero hay mil maneras de ser cobarde, hábil y vital. Cyrano es cobarde en el amor, pero valiente en otras cosas. Su cobardía —o su falta de valor, si se prefiere— no tiene nada que ver con la de C.C. Baxter (***El apartamento***), Cordier (***El asesino dentro de mí***), Garcin (***A puerta cerrada***), Hamlet, Hedda Gabler o Macbeth.

Por otra parte, si lo pensamos bien, la mayor parte de las personas son cobardes, ya que la huida y la agresividad son las reacciones humanas más comunes antes el miedo. Y este, ya lo hemos visto, es un sentimiento que todo el mundo comparte. Decir que Cyrano es cobarde es, por lo tanto, insuficiente a la hora de caracterizarlo. Para diferenciarlo de millares de individuos que son cobarde, hábiles y vitales, hay que ponerle en una situación conflictiva y darle objetivos. Esto nos hará comprender que Cyrano no sólo recurre a la huida ante sus angustias sentimentales, sino que utiliza la manipulación (tercer medio humano de resolver los problemas propios). Todo ello nos da como resultado un personaje muy completo.

Falsos personajes

Debido precisamente a que el objetivo es esencial a la hora de la caracterización de un personaje, algunos autores o críticos otorgan, sin razón, a un objeto, lugar o elemento estético (el sonido, el blanco y negro) el estatus de personaje. Una finca, por ejemplo, puede ser un elemento importante en una historia (ver ***El jardín de los cerezos*** o ***Rebeca***), pero no puede tener objetivos. Salvo para los animistas. Lo cual demuestra, una vez más, que el público infantil es un público aparte. Al prestar fe a su animismo, ***Aladino, La bella y la bestia*** (Disney) o ***Ahí va ese bólido*** convierten en personajes una alfombra, un candelabro o un coche. Pero, evidentemente, son excepciones.

Personajes sin objetivo

Aunque es conveniente dotar de un objetivo a todos los personajes de una historia, incluidos los personajes menores, sucede que algunos carecen de él. Su cometido es escuchar a un personaje más importante; han sido creados para servir de «espejo». En resumen, y especialmente en el ámbito cinematográfico, para evitar el monólogo.

Es el caso de la madre de Christine (Annie Dupercy) en ***Los compadres.*** El hijo de Christine se ha escapado de casa. Viendo que su marido *«no tiene los suficientes arrestos»* decide pedir ayuda a un antiguo novio. Pero necesita exponer su proyecto a alguien para que el espectador comprenda lo que tiene en mente. Y difícilmente podrá hablarlo con su marido. Francis Veber se saca de la manga a una madre, a la que Christine expone sus intenciones en dos cortas escenas al principio de la película. No es casualidad si la madre desaparece después de haber cumplido con su papel.

El personaje de Bill Murray en ***Tootsie*** tiene el mismo cometido. Comparte apartamento con el protagonista (Dustin Hoffmann), y se limita a escucharle cada vez que los guionistas lo necesitan.

Racine va aún más lejos en ***Andrómaca.*** Presta un confidente a cada uno de sus cuatro personajes principales: Cefisa para Andrómaca, Fénix para Pirro, Pílades para Oreste y Cleona para Hermiona.

Un objetivo para todos los personajes

Sucede, no obstante, que los «valedores» tienen a su vez un objetivo. En ***Tartufo,*** Molière necesitó de alguien que se opusiera al protagonista desde la primera escena de la obra. Como no podían ser ni Orgón, ni Tartufo, creó entonces el personaje de Madame Pemelle, la madre de Orgón, que a pesar de tener la misma caracterización que sus hijos tiene un objetivo: defender a Tartufo. En ***Juegos de guerra*** nos encontramos con el mismo procedimiento. El protagonista es un superdotado en informática (Mathew Broderick). Los guionistas, temiendo que el público no comprendiera bien las manipulaciones del protagonista, decidieron crearle una novia, Jennifer (Ally Sheedy), que interpretara el papel de ingenua. Su caracterización es escasa aunque dispone de un objetivo: entender lo que hace su amigo. Sin embargo se enfrenta con pocos obstáculos por que el protagonista responde a todas sus preguntas. Al principio de ***Tierra y libertad*** el personaje de Kit sirve para hacernos comprender las motivaciones de David Carr (Ian Hart) aunque tiene un objetivo: convencerle para que no se vaya a combatir a España.

Por regla general es preferible dar un objetivo propio a todos los personajes, incluso a los valedores, a los que dan la réplica o a los semifigurantes. En primer lugar, dinamiza las escenas. Después, porque ayuda a los actores a la hora de interpretar su papel. Para un actor es más agradable, por no decir más fácil,

dar vida a Jennifer (***Juegos de guerra***) que a la madre de Christine en ***Los compadres.***

B. ACCIÓN Y CARACTERIZACIÓN

¿Cuál de las dos es prioritaria?

La importancia del objetivo en la caracterización de un personaje demuestra que acción y caracterización están estrechamente vinculadas. A este respecto, una vieja controversia sigue en pie desde hace veinticinco siglos: ¿la acción debe preceder a la caracterización, tal y como afirma Aristóteles [4], o debe ser al revés?

Si el término «acción» se refiere al conflicto, la pregunta ni se plantea. Acabamos de ver que el ámbito ideal para definir a un personaje es la situación conflictiva. Acción y caracterización están, por lo tanto, relacionadas. Si la palabra «acción» se refiere a la construcción de una historia, en ese caso tiene cabida, y su respuesta depende de lo que se pretenda hacer. Está claro que para Bergman, Sautet o Chéjov la caracterización es prioritaria, mientras que Hitchcock, Lubitsch o Scribe se centraron en la acción. No hay, por lo tanto, reglas a este respecto. Cada autor determina sus prioridades.

El relato con respecto a la caracterización inicial

Llegados a este punto, es tal vez importante distinguir los tipos de caracterización en función del relato que les sirve de sustento. Un autor empieza, frecuentemente, por presentar (por lo tanto, por caracterizar) a sus principales personajes y sobre todo a su futuro protagonista. Eso se traduce en lo que los americanos llaman una escena de «rutina de vida». De ahí en adelante, el relato puede tomar tres direcciones:

1. Se desentiende de la caracterización del protagonista, puesto que ya ha sido presentado, y pasa a abordar la intriga. Ejemplos: ***Un sombrero de paja en Italia*** o ***El cameraman.***
2. Se hace derivar la intriga de la caracterización inicial, con lo que se abordan bien las consecuencias de la caracterización, bien el obstáculo interno del protagonista. Ejemplos: ***Casa de muñecas*** o ***Atrapado en el tiempo.***
3. Se enriquece la caracterización inicial sin desarrollar realmente la intriga. Lo cual nos lleva a construir un retrato. Ejemplos: ***Don Juan*** o ***La escapada.***

En mi opinión, las tres opciones son igual de válidas. Los éxitos y los fracasos abundan en las tres. Pero es evidente que la caracterización no tiene la misma importancia en la opción 1 que en las opciones 2 y 3.

Observaremos, no obstante, que una caracterización variada, y ahí el teatro nos brinda múltiples ejemplos, no es el único medio para trasladar una opinión o hablar de la naturaleza humana. Una acción rica que nunca decae unida a una caracterización insípida puede cumplir ese objetivo.

Le verre d'eau, por ejemplo, muestra como las grandes decisiones políticas, que construyen la Historia pueden ser la consecuencia de detalles tan poco importantes como el capricho de una reina.

El viaje del señor Perrichon demuestra con mucha astucia que preferimos a aquellos a los que hacemos favores que a los que nos los hacen a nosotros. En otros términos, preferimos que nos deban favores a deberlos.

En realidad, todos los elementos de una obra sirven para trasladar una opinión. Un diálogo, un gesto, una escena, una secuencia de escenas pueden decir, sobre la naturaleza humana, cosas tan profundas como la caracterización. En general, todo aquello que constituye una obra dramática contiene sentido. Es preferible que el autor sea consciente de ello si desea que su obra se corresponda con su pensamiento y no con lo que ha ido almacenando de manera espontánea y sin darse cuenta, y que muchas veces no conduce más que a tópicos. Volveremos sobre este punto en el capítulo dedicado a la metodología.

C. EL TRABAJO DE LA CARACTERIZACIÓN

Marioneta, papel y personaje «de verdad»

Empecemos por hacer una distinción que coincide con la del subcapítulo anterior. En muchas obras los personajes son esencialmente marionetas: el autor no se para a desarrollar la caracterización. Una vez más, no tiene nada de censurable. Numerosos relatos, empezando por los cuentos de hadas, optan por desarrollar un objetivo, más que un personaje. En otras obras, los personajes cuentan con una caracterización pero se contentan con un rasgo de carácter por personaje. Lo esencial es exponer una característica humana; se trata de perfilar avaricia, beatería o ambición. Y para concluir, otras proponen un retrato más exhaustivo. En unas ocasiones no escatiman en detalles (como en ***Don Juan*** o en algunas series), en otras se conforman con algunas pinceladas (como Ouiser (Shirley McLaine) en ***Magnolias de acero.*** Estas obras nos dan la sensación de estar ante seres humanos de verdad.

Los retratos exhaustivos son, frecuentemente, gratificantes por esa misma razón, aunque observaremos que un personaje puede llegar a ser extremadamente entrañable sin que su caracterización sea muy profunda. Decir que los coprotagonistas de ***Tocando el viento*** o que el protagonista de ***¿Dónde está la casa de mi amigo?*** cuentan con una caracterización rica sería mentir, pero ¡qué emocionantes resultan! Ello se debe a que de forma cotidiana se enfrentan a conflictos fuertes (al contrario que James Bond).

Estas tres categorías: marioneta, papel y personaje «de verdad», no son naturalmente más que tendencias. Sobre estas bases arbitrarias: cada obra aporta sus matices. Digamos que son concebidas para facilitarnos la reflexión.

Elogio de la caricatura

En cada una de estas tres categorías se puede o no ser creíble, y pienso que la credibilidad depende mucho de la filosofía del espectador. Aun y todo, muchas caracterizaciones que obtienen la aprobación del público, hasta en teatro, me parecen artificiales. A veces, porque los personajes cambian con demasiada facilidad (ver el ejemplo de Rodrigo en ***El Cid*** que abordamos en el capítulo 3), o porque son demasiado moderados (ver el ejemplo de Georges (Gérard Depardieu) en ***Matrimonio de conveniencia***). Tengo la impresión de que en la vida el ser humano está demasiado prisionero de esos automatismos para no resultar más caricaturesco de lo que se nos propone en la ficción.

Antes de seguir con esta intuición, pongámonos de acuerdo en cuanto al término «caricatura». Por definición, la caricatura es un rasgo de carácter exagerado. Pero también puede tener un sentido diferente: el de un rasgo de carácter único. Molière caricaturiza el machismo de Amolfo en ***La escuela de las mujeres,*** aunque también nos muestra otras características del personaje, en particular su generosidad. Por el contrario, no se insiste con el indio (Will Sampson) de ***Alguien voló sobre el nido del cuco,*** lo único que se puede destacar es su mutismo. La caricatura, en el sentido de rasgo único, se acerca al concepto de papel o de etiqueta. El ser blanco de etiquetas, a lo que nos prestamos todos en la vida, tiene un lado práctico que puede ser devastador (en particular en los niños).

Quizá por esta razón no es un recurso muy apreciado en dramaturgia. Etiquetar a un personaje, tanto en la vida como en la ficción, es encerrarlo en un papel e impedir que se vuelva autónomo. El ser humano quiere creer que es más libre y único que todo eso. Sin embargo, me parece que la etiqueta —cuando afecta a un adulto—, y más aún la caricatura, tiene su fundamento. Por ejemplo, una madre de familia que acude a un psicólogo porque tiene problemas con su bebé. El psicólogo le explica con mucha delicadeza que la idea de pegar a su hijo cuando se pone a llorar no es muy buena. La madre lo entiende, y se muestra de acuerdo. Vuelve a su casa, el bebé se echa a llorar y ella le arrea ¿Por qué? Porque integrar una información con la razón o integrarla con la sangre, el corazón o las tripas son dos cosas bien distintas. Entender es una cosa, aprender otra. La primera sólo necesita de unos pocos segundos y de relativamente poco esfuerzo; la segunda requiere mucho tiempo (a veces una vida) y bastante energía.

Existe una explicación científica para todo esto. El cerebro del ser humano se desarrolla entre la vida intrauterina y los ocho años. Se considera que con ocho años un niño posee ya un 80% de sus capacidades intelectuales. Por lo tanto, durante una pequeña decena de años, las células nerviosas que llamamos

neuronas se conectan entre sí. Dichas conexiones neuronales son circuitos preferentes para la transmisión de la información. De su configuración dependerá el comportamiento de un individuo. Ahora bien, esta maduración cerebral depende de los estímulos que vienen del entorno. Un niño que sólo escucha: «¡eres inaguantable!», no generará los mismos circuitos que aquél cuyo comportamiento se acepta sin ser juzgado. Un niño cuyos padres no soportan el miedo creará, día a día, conexiones neuronales que tendrán en cuenta este factor. Terminará por sustituir sus auténticos miedos por sentimientos «más aceptables» que se convertirán en sentimientos parásitos.

Aunque algunos individuos hayan pasado infancias más difíciles que otros, prácticamente ninguno tiene la oportunidad —pero ¿es realmente una oportunidad?— de vivir los primeros años de su vida en un entorno socioemocional variado. En otras palabras, todos tenemos automatismos, y sustraerse a ellos es más difícil en la vida real que en la ficción.

¿Se puede cambiar?

Antes de preguntarse si se puede cambiar, cabría preguntarse si procede el planteamiento mismo de la pregunta. Me parece que sí. Y hasta me parece que se trata de una pregunta fundamental. La vida humana está hecha de permanencias y cambios, siendo la evolución natural una parte de ese cambio. Cambiar (para mejor) es una preocupación esencial del ser humano. Es, por ejemplo, un argumento electoral de peso en democracia. Y es también, como vamos a ver, un argumento dramático esencial.

Creo que se puede cambiar en profundidad, aunque será más difícil en la vida real que en la ficción. En la vida, aunque la gente tenga la sensación de cambiar, hay cambios y cambios. Los transaccionalistas mantienen que todo ser humano se traza inconscientemente un plan de vida en sus primeros años —ellos lo llaman guión (!)—, que se esforzará (inconscientemente) en respetar a lo largo de toda su existencia. Así pues, dará prioridad a aquellos encuentros, juegos psicológicos o acontecimientos que le permitan avanzar en su guión. Esta teoría coincide con la neurológica de los automatismos. En un guión, y sobre todo en un guión de perdedor, la vida tiende a repetirse, más que a cambiar. Los perdedores reproducen año tras año los mismos fracasos, durante cuarenta años mantienen las mismas peleas con su pareja. Y no se puede decir que esta gente cambia. Puede suceder, naturalmente, que estos guiones incluyan una evolución. Por ejemplo, fulano de tal se casará una primera vez para divorciarse justo después (igual que sus padres), y se casará una segunda vez para vivir con su cónyuge hasta el final de sus días (al revés que sus padres). De una determinada manera, se puede decir que se ha producido un cambio. De maritalmente inestable se convirtió en estable. Pero realmente se trata de un cambio de personalidad en la medida en que este tipo de evolución se inscribe en su guión. En análisis transaccional, cambiar consiste en salirse de su guión, y no en evolucionar.

No hay mil vías para cambiar. Y ahí, voy a ser un poco radical: o se hace un trabajo terapéutico eficaz, o se pasa muy cerca de la muerte —vivir lo que los anglosajones llaman una NDE (*near death experience*)—, lo cual permite, después de un coma más o menos largo, ver la vida de otra manera. Uno no se convierte en un misógino por haber vivido una decepción amorosa. Uno no se suicida tras sufrir una inspección fiscal, o por haber sido despedido. No se cambia profundamente por haber visto una película, por muy conmovedora que ésta sea. Diez años después del estreno de ***El club de los poetas muertos*** ¿qué adolescente de hoy en día «no vive el día»? Ahora bien, muchos autores tienen tendencia a hacer este tipo de deducción rápida en sus historias: ¡dos o tres pequeños reveses y el protagonista cambia! En ***El Cid*** los cambios tanto de Don Sancho como de Don Rodrigo son de este tipo. ***La gata sobre el tejado de cinc caliente*** tiene un ejemplo similar de final feliz. En ***El Cid*** los personajes tienen un aire tan neurótico que cuesta creer que se puedan reconciliar con tanta facilidad.

Atrapado en el tiempo propone, para mí, un cambio más creíble. Phil Connors (Bill Murray) cambia —de cínico y despectivo se convierte en cálido y auténtico— pero después de haber revivido cientos de veces lo mismo en un mismo día, y después de repetir dos experiencias: el suicidio y el fracaso amoroso. Se podrá decir que esta reiteración es fantástica, pero el mensaje sigue siendo el mismo siempre que la comparación sea adecuada.

La filosofía humana de los géneros

Es, en parte, por todo esto por lo que prefiero la tragedia y la comedia pura a la tragicomedia o el melodrama. En la comedia, el ser humano es intransigente hasta el límite (***El misántropo***), está tan perdido que no se encuentra (***Serie negra***), es vagabundo hasta más no poder (***Charlot***). Al final de ***Bal poussière*** Demi-Dieu (Bakary Bamba), que ha vivido una serie de sinsabores con su sexta esposa, decide no volverse a casar y contentarse con sus cinco primeras esposas. Dos segundos después de tomar esta decisión se siente atraído por una mujer joven, y vuelta al punto de partida. En la tragedia, tal y como explica Walter Kerr [80], el ser humano tiene un defecto trágico y lo sufre hasta el final. Kerr afirma que es la expresión de su libre albedrío. Yo, por el contrario, creo que es la consecuencia de sus automatismos, que constituyen más prisión que libertad. Pero el resultado es el mismo: Antígona se muestra intransigente hasta el final, Macbeth sediento de poder hasta el final, Don Juan blasfemo hasta el final, etc.

Aunque no se asemeje a una tragedia, pues el protagonista no muere una vez alcanzado su objetivo, en ***Lo que queda del día*** encontramos un retrato tan real como los de Antígona o Macbeth. Stevens, el mayordomo (Anthony Hopkins), dispone de dos rasgos de caracterización: le obsesiona realizar su trabajo a la perfección, y no se atreve a declararse a la gobernanta (Emma Thompson). La primera parte de la película es un retrato casi carente de acción que desarrolla el primer rasgo; la última parte genera un pequeño suspense relacionado con la segunda característica: ¿llegará o no a declararse? La respuesta es no, y

algunos la encuentran desesperante, al igual que la de ***Cyrano de Bergerac***. Probablemente por eso un gran número de obras dramáticas aportan respuestas positivas a las preguntas que ellas mismas plantean, permitiendo así la transformación de sus protagonistas (a mejor, por supuesto). No porque psicológicamente sea más creíble, sino para halagar al espectador.

Desde hace una serie de años se percibe una tendencia masiva hacia este tipo de filosofía dramática. Para los americanos se trata incluso de un requisito esencial: el protagonista debe cambiar al final de la película.

Realidad y pertinencia

Queda claro que la transformación del protagonista, aunque sea poco creíble, agrada al público. Y más aún si es positiva. Aunque nadie se convierte en sentimentalmente estable por casarse, o por haberse codeado con espías (ver ***Con la muerte en los talones***), y ningún hombre se convierte en un *mensch* porque tanto su jefe como la mujer de la que está enamorado se hayan burlado de él (ver ***El apartamento***), los cambios de Roger Thornhill (Cary Grant) y de C.C. Baxter (Jack Lemmon) funcionan. Son poco creíbles desde un punto de vista psicológico, pero nos satisfacen. ¿Por qué? Probablemente, porque entre la pura realidad psicológica y el sentido simbólico que las obras dramáticas trasmiten hay un margen que permite forzar las cosas.

Las teorías de la personalidad que tanto la neurología como el análisis transaccional proponen tienen, a pesar de su aspecto lúdico, un carácter frío e implacable. Podríamos decir que son tan impertinentes como pertinentes. Y muchos seres humanos no lo soportan. Prefieren pensar que se puede aprender de los errores, que se puede cambiar (a mejor, naturalmente) después de vivir un pequeño conflicto. En resumen, que no sólo hay esperanza, sino que, además, el esfuerzo que hay que hacer es pequeño; lo cual está más cerca de la ilusión que de la esperanza. Naturalmente que hay esperanza. La mayoría de las teorías de la personalidad y las acciones terapéuticas están llenas de esperanza. Los transaccionalistas son los primeros en decir que el ser humano puede cambiar. Pero añaden que el cambio se tiene que acompañar de ayuda y de esfuerzo. Ya lo hemos visto en el capítulo 3.

Realidad y realismo

Probablemente hay otra razón en la artificialidad de los personajes de ficción. Y es que un personaje es una representación artística. No ha sido concebido para que se parezca a un ser vivo, sino más bien para que lo evoque. Un personaje no debe ser verdadero, sino probable o, como diría Boileau [18], no debe ser real, sino realista. Fellini [43] respecto a ello declara: *«¿El cine-verdad?... Estoy más a favor del cine-ficción... La ficción puede, en cuanto a la verdad, ser más aguda que la realidad cotidiana. Las cosas que se enseñan no tienen porque ser auténticas (...) Lo que tiene que ser auténtico, es la emoción que se siente al ver y al expresar»*.

Al mismo tiempo, para que los personajes den la sensación de estar vivos, en lugar de copiarlos es importante no engañar demasiado con la psicología. De todos los ámbitos del drama, éste es el que requiere más veracidad. Cine-ficción, esperanza, ilusión, hiperrealismo... Los retratos que nos brinda la dramaturgia oscilan entre estos polos. A cada cual (tanto autor como espectador) le corresponde determinar sus dosis.

Personajes vivos artificiales

Aunque sus personajes sigan siendo artificiales, creo que el autor dramático debería conocerlos como si fuesen seres humanos, allegados suyos. Deberían ser sus criaturas: el autor los ha creado, los conoce y, al mismo tiempo, terminan siendo lo suficientemente vivos (es decir, coherentes e independientes) como para que el autor no pueda hacer con ellos cualquier cosa.

Puede resultar útil que el autor se haga las siguientes preguntas con respecto a sus personajes:

— ¿Por qué él y no otro?
— ¿Por qué es tan interesante?
— ¿Me resulta simpático?

Procediendo de esta manera, el autor tendrá grandes probabilidades de crear personajes eficaces, de los que sabrá mucho más de lo que tiene cabida en una obra.

Ello se debe a que una obra dramática es demasiado corta para contener toda la riqueza del ser humano. Hasta Don Juan, que es una de las caracterizaciones más ricas del repertorio (gracias a una acción muy flexible), no muestra todas las facetas del ser humano. Pero por otra parte, en la vida diaria ¿qué se sabe de la personalidad de un ser humano aun después de haber pasado dos horas charlando sobre su personalidad, lo cual dista de ser frecuente? Los personajes de ficción tienen mucho menos pudor que nuestros vecinos o colegas de oficina. Así pues, a pesar de sus límites, la dramaturgia nos permite conocer a la gente muchas veces mejor que los informes sociales, y en menos tiempo.

El trabajo de caracterización

Antes de lanzarse a un trabajo de caracterización el autor debería plantearse qué tipo de caracterización le hace vibrar, qué tipo desea describir e incluso, ¿y por qué no?, qué tipo es capaz de escribir. Un espectáculo de marionetas no necesita de un esfuerzo de caracterización especial, aunque, sin embargo, pide que no se sacrifique la verosimilitud psicológica en beneficio de la estructura, lo que suele ser una trampa bastante corriente para los tejedores de intriga.

Si un autor tiene interés en presentar personajes rebuscados deberá, desde mi punto de vista:

1. Conocerlos bien. Ya hemos visto que no se trata de saber qué desayunaba su abuela. El análisis transaccional proporciona excelentes herramientas para definir un personaje. Conocer su plan de vida, sus dos o tres juegos psicológicos favoritos, y los papeles que ha desempeñado puede ser muy útil [1]. La vida, nuestros amigos, nuestros vecinos, los miembros de nuestra familia son formidables fuentes de inspiración. Es evidente que los autores de ***Como en las mejores familias*** se han inspirado en personajes que conocen bien a la hora de crear este sabroso abanico familiar.
2. Saber, en cualquier momento de la acción, lo que está pasando por su cabeza. Esta regla es válida para todos los personajes, incluidos los malos o los secundarios. Cada individuo busca, antes de nada, satisfacer sus necesidades personales. Ponerse en el lugar del otro es ser capaz de darle la razón en su propio sistema. Esto nos lleva a la siguiente regla bien conocida de los autores.
3. Querer a sus personajes, a todos —la palabra «querer» no tiene el sentido de «desear ser querido por» o «sentir amor por», sino «comprender», «aceptar». El amor incondicional, el alimento más precioso del mundo, se obtiene simplemente aceptando al otro. «*La humanidad* recuerda Chaplin en el encabezamiento de ***Una mujer de París*** *se compone no de héroes o traidores sino de hombres y mujeres (...) El ignorante condena sus faltas, el sabio se compadece de ellos*». A la pregunta de «¿qué es un malo?», André Comte-Sponville [32] responde: «*Es como todo el mundo. Intenta aumentar su placer y disminuir su sufrimiento. Es aquél que, para ello, está dispuesto a aumentar el sufrimiento del otro*». La actitud de Ibsen frente a Krogstad, el malo de ***Casa de muñecas***, o la de Shaw frente a los malos de ***Santa Juana*** ilustran bien las opiniones de Chaplin y Comte-Sponville.
4. Mostrar los rasgos de carácter que importan para la historia y la intención de la misma. Y para ello no hay más que un medio: el conflicto. El espectador debe tener claro el objetivo de un personaje, a falta de sus motivaciones.
5. No ser incoherente. Es decir, hacer sentir que detrás de esas pinceladas de caracterización palpita un verdadero ser humano, complejo, ambiguo y contradictorio pero, a pesar de todo, coherente.
6. Si los personajes son importantes en la historia, y si el principio de establecer etiquetas no resulta válido para el autor, se puede igualmente transmitir que son únicos, como lo son todos los individuos en la vida. En otras palabras, diferenciarlos de los miles de personajes que tienen las mismas características de base que ellos.

1. ***Los guiones que vivimos, análisis transaccional de los guiones de vida*** [135] y ***Qui suis-je face à toi?*** [42] son buenas herramientas para ello.

7. En cuanto a saber si los personajes deben ser caricaturescos o no, evolutivos o no, esto dependerá de la filosofía de cada autor.

Algunas reglas empíricas

Un autor tiene, en ocasiones, la sensación de bloquearse con un personaje, no lo entiende del todo. Resultado: el personaje parece falso. Algunos trucos interesantes:

— Comparar el personaje con alguien conocido.
— Escenificar al personaje, es decir, escribir escenas que lo caractericen aunque no aparezcan en la obra y no tengan nada que ver con la acción.
— Si es un personaje que no termina de gustar al autor, es probable que le recuerde algún aspecto de sí mismo que no le gusta. Aceptar dicho aspecto (¡difícil tarea!) puede, indirectamente, ayudar a desbloquear al personaje.
— A veces, cambiar al personaje por otro completamente diferente y ver el resultado puede ayudar. Sin perjuicio de volver al primero, aunque en mejores condiciones.

El papel del actor

En la lista que acabamos de enumerar falta una importante condición: es preciso que el papel sea bien interpretado. Esto, por supuesto, ya no es competencia del autor. Sin embargo, no está de más que un autor tenga nociones de arte dramático, o al menos conozca las necesidades de un actor a la hora de interpretar un papel.

Probablemente no es casualidad que un gran número de autores dramáticos o de realizadores son o han sido igualmente actores. Conocemos todos a los actores-autores (Allen, Chaplin, Molière, Shakespeare, Sófocles, Welles, etc.), y a los autores conocidos por su condición de autor pero que en ocasiones se han puesto ante las cámaras (Billetdoux, Cassavetes, De Sica, Grumberg, Huston, Pialat, Polanski, Renoir, etc.), sin entrar en los actores que se han convertido en autores (Laughton, Redford, etc.).

También se sabe que Bergman, Feyder, Forman, Kazan, Lubitsch, Mizoguchi, Ophüls y muchos otros empezaron como actores. Esto no quiere decir que un autor tenga necesariamente que haber sido actor para tener talento, ni que un actor haya de ser por fuerza apto para la dramaturgia, sino simplemente que puede ayudar.

Ejemplos de una caracterización torpe

El repertorio está lleno de caracterizaciones vacías. Ya lo hemos comentado con respecto a las «marionetas». Los ejemplos siguientes se refieren a caracterizaciones reales, acompañadas de una de las torpezas más sorprendentes: la incoherencia. Los personajes hacen una cosa, y lo contrario.

En la mitad de ***Matrimonio de conveniencia*** Georges (Gérard Depardieu) ha sido invitado a casa de unos amigos de su mujer, gente muy elegante. Como pretende ser compositor, le piden que toque un fragmento al piano. Él se niega. Se percibe su incomodidad, hasta el punto de parecer incapaz de tocar tres notas. Ante la insistencia de sus anfitriones, termina por aceptar y sentarse al piano. Después de un largo momento de concentración, se pone a aporrear el instrumento, generando un choque y hasta una aversión evidente en su público. Una vez concluido el «fragmento» éstos comentan que la música «contemporánea» les gusta mucho y le aplauden. La escena genera una carcajada y de hecho Peter Weir podía haberlo dejado ahí. De repente, Georges se pone a tocar (a la perfección) una melodía de *blues* muy bonita, y con este fondo empieza a recitar un poema. La escena en sí es muy hermosa, bastante conmovedora e incluso eficaz, ya que el poema ayuda a la mujer de Georges (Andie MacDowell) a conseguir unos árboles de los que se habló precedentemente. Desgraciadamente, esta escena viene justo después de la primera, en la que quedó claro que Georges no sabía tocar el piano. Impresión que se ve reforzada por toda la primera parte de la película, en la que Georges se muestra muy poco claro en cuanto a sus competencias de músico. Al parecer, Peter Weir no se atrevió a elegir entre estas dos escenas, y prefirió incluir ambas aun corriendo el riesgo de ir contra la caracterización.

Hay que reconocer que para un autor es muy doloroso separarse de una escena bonita. Como no se decide, en ocasiones se encuentran escenas que no respetan la unidad de la acción, o de la caracterización. ***Imitación a la vida*** y ***Cuando Harry encontró a Sally*** tienen dos ejemplos similares.

Al comienzo de ***Imitación a la vida*** conocemos a una mujer negra, Annie Johnson (Juanita More) cuya hija es blanca. Nos la presenta como a una mujer sensible y atenta. Esto no quita para que unas cuantas escenas más allá no encuentre nada mejor que revelar torpemente a todas las compañeras de clase de su hija que ésta tiene una madre negra. El conflicto es terrible y emocionante —los guionistas no han podido resistirse— aunque su razón de ser es discutible.

En ***Cuando Harry encontró a Sally*** Harry (Billy Crystal) y Sally (Meg Ryan) están almorzando en un restaurante. Harry dice que siempre podrá adivinar si una mujer está disfrutando. Sally está convencida de que él se está echando un farol. Harry insiste. Sally decide entonces fingir un orgasmo ante él, en pleno restaurante. Lo hace con una convicción asombrosa, ante los ojos atónitos de los clientes y la incomodidad de Harry. Al final de la escena, el camarero se acerca a una mesa vecina para apuntar la consumición. «*Lo mismo que ella*», le dice una

clienta designando a Sally. Indudablemente, la escena es bonita, pero no corresponde a la caracterización de Sally que ha sido presentada como una mujer más bien discreta y sensible, por no decir mojigata.

En ***Topacio***, el protagonista, de ingenuo y bobo al comienzo de la obra pasa a ser un temible y cínico hombre de negocios. Pagnol reconocía que había forzado un poco las cosas y explicaba que su obra de teatro debía ser interpretada por un hombre joven para que resultara creíble. ¡Eso no le impidió elegir a Fernandel (con 48 años) para la versión rodada de 1951!

Protagonista bobo y protagonista inteligente

En la obra de Guitry ***La poison***, Michel Simon desempeña el papel de un horticultor normando, Braconnier, que desea deshacerse de su mujer, pero no sabe cómo hacerlo. La entrevista con un famoso y brillante abogado (Jean Debucourt) le da una brillante idea: va a ver al abogado haciéndole creer que acaba de asesinar a su esposa. El abogado toma algunas notas y, sobre todo, sin darse cuenta, le da bastantes consejos. Braconnier los aplica al pie de la letra cuando asesina a su mujer, esta vez de verdad. Más tarde, durante el juicio, demuestra tener un singular poder de respuesta y se defiende brillantemente sin la ayuda de su abogado.

Queda claro que Braconnier es más astuto e inteligente que lo que debería ser. En realidad, es Guitry quien presta su inteligencia a su protagonista, contradiciendo así la caracterización inicial. Guitry es consciente del problema y en un momento dado pone en boca de Braconnier: *«Observo un fenómeno extraordinario: hasta qué punto el hecho de haber cometido un crimen puede desarrollar la inteligencia»*. Es decir, en vez de esquivarlo, el autor describe su problema con objeto de resolverlo.

Este defecto de caracterización es, en realidad, extremadamente corriente. Los personajes tienen, a menudo, la inteligencia de su autor (véanse los criados de Molière o de Beaumarchais, o la mayoría de los personajes de Shaw). Se puede considerar que esto forma parte de las convenciones del drama. El espectador los acepta con tanta facilidad que es difícil en un drama serio presentar a un protagonista estúpido. Ello nos acerca a la idea de que un protagonista debe hacer cualquier cosa para alcanzar su objetivo. Si el protagonista, que se supone está pasando un mal momento, carece de astucia o imaginación, pierde dinamismo. Ni los personajes miserables consiguen ser estúpidos. Willy Loman (***La muerte de un viajante***) cometió graves errores en su pasado que ni tan siquiera aparecen, sólo vemos su resultado. En ***Serie negra*** Frank Poupart mata y roba a la madame de un burdel. Después intenta que el asesinato recaiga sobre otra persona. Su idea es hacer creer que disparó contra un agresor antes de matarse cayendo por la escalera. Mata, por lo tanto, a un infeliz que le servirá de falso agresor. En el momento en que está organizando su pequeña escena, Poupart coloca el revólver en las manos del agresor cuando debería haberlo puesto en

manos de la vieja. Es una tontería que dura muy pocos segundos, ya que aunque está lejos de ser un criminal perfecto, Poupart no tarda en darse cuenta de su error y lo corrige.

Resumiendo, un protagonista no puede equivocarse durante mucho tiempo, si no pierde su credibilidad. Por supuesto, en el caso de la comedia la cosa cambia. La comedia se sirve de la estupidez, que junto con la torpeza es uno de los defectos cómicos del payaso (ver Laurel y Hardy, el inspector Clouseau, Jerry Lewis, Goofy, etc.).

Ejemplos de caracterizaciones discutibles

Los ejemplos que siguen describen caracterizaciones poco verosímiles. Pero, tal y como vamos a ver, no son discutibles para todo el mundo. Todo depende de la filosofía del espectador. Por ello se invita al lector a que las considere como pistas de reflexión personales.

En ***L'auberge rouge*** Pierre y Marie Martin (Julien Carette y Françoise Rosay) son claramente bribones, pérfidos, brutales y amorales. Ello no les impide tener una hija adorable y equilibrada. Hasta cabe preguntarse si ha sido educada por sus padres. Naturalmente, eso tiene su razón de ser en la historia, pero, sin llegar a hacer un documento de psiquiatría infantil, los autores no deberían de haber ido tan lejos.

Los monstruos físicos que aparecen en ***La parada de los monstruos*** o ***El hombre elefante*** me parecen muy discutibles. Corresponden a una visión romántico-judeocristina de la monstruosidad, que da a entender que la anormalidad es redentora. John Merrick y los protagonistas ***La parada de los monstruos*** son increíblemente buenos. La realidad es bastante menos rosa. La monstruosidad convierte a este tipo de personas en seres desagradables, amargados. Además, la mayoría sufrieron tanto siendo niños que difícilmente podrían desbordar amabilidad ahora. Es cierto que la neurofibromatosis de John Merrick (***El hombre elefante***) surgió cuando éste contaba cinco años de edad, y que su madre, profesora, era una persona muy cariñosa. Pero cuando se vive una pesadilla, cuando se depende de la Asistencia Social Pública con once años, para después caer en las garras de un dudoso gerente de feria, se tienen pocas posibilidades de ser cariñoso y agradable. Se podría alegar que ***El hombre elefante*** no es más que una película, y que todo esto no tiene ninguna importancia. ***Máscara*** y ***Cyrano de Bergerac*** también son «cine», y dan una imagen más justa, más psicológica de la desgracia física. Además, estas películas defienden la idea de que son los «monstruos» los que tienen que hacer el esfuerzo de bondad. ¿No es más bien la gente llamada «normal» la que debería dar el primer paso hacia ellos? ¿Se pueden, no obstante, esbozar monstruos más reales y seguir transmitiendo la célebre (y noble) idea de ***La parada de los monstruos***, es decir, que los monstruos no son lo que comúnmente se cree? Sí, ***La bella y la bestia*** lo consigue. El monstruo nos es presentado como un patán irascible (más en la versión de Disney que en la versión de Cocteau). Una vez más, comprobaremos que es el cuento de hadas el que marca el camino: para que una cosa sea agradable, dice, hace falta quererla. El fenómeno es observable en los niños. ¿Un niño no debe recibir amor antes de poder darlo?

En ***París, Texas***, Travis (Harry Dean Stanton) encuentra a su hijo de ocho años, que ha sido educado por sus tíos. Se lo quita a sus padres adoptivos y se va en busca de su mujer. En ningún momento se ve al niño afectado por esta separación. No hay crisis ni pesadillas. El niño deja a sus verdaderos padres (afectivos, a falta de genéticos), y no tiene ni el menor instante de tristeza, parece que la opinión del niño no interesa a los autores. El caso es frecuente. La psicología de los personajes infantiles deja, a menudo, mucho que desear. El caso más extremo se alcanza en ***Solo en casa***, donde un niño de ocho años, abandonado por sus padres y obligado a enfrentarse con criminales, muestra una imaginación y sobre todo una sangre fría increíbles. ¿Se le puede excusar alegando que es divertido? También se puede alegar que ***Solo en casa*** es un cuento de hadas, y que Kevin (Macaulay Culkin) no es más hábil que Pulgarcito o el gato con botas. Es así, pero la película es demasiado realista como para situarla a un nivel simbólico. Observaremos que, a pesar de todas las reservas, cosechó un gran éxito. ***Solo en casa*** es uno de los mayores éxitos de la historia del cine. Sería interesante conocer la edad de los espectadores que contribuyeron al éxito de la película (están más cerca de los 6 ó de los 12 años). Se puede concluir diciendo que la psicología infantil no interesa más a los espectadores que a los autores. Lo que tal vez no es tan asombroso. Muchos seres humanos no intentan comprender, porque comprender es arriesgarse a cambiar —sobre todo cuando se trata de comprender a la infancia. Y cambiar da miedo...

En ***Otelo***, la ingenuidad de Desdémona es apabullante. Su marido se ha vuelto loco y ella apenas se da cuenta. Y menos aun intenta saber porqué, ni tan siquiera cuando termina por notarlo. Así pues, le recomienda a Casio en el peor momento. Naturalmente, un personaje tiene derecho a ser bobo —pero Shakespeare debería habérnosla presentado con esa característica antes de utilizarla. La inesperada ingenuidad de Desdémona está muy cerca de un *diabolicus ex machina*. El comienzo de ***El rey Lear*** tiene el mismo problema. Lear muestra un arrebato y una ceguera anormales en un momento esencial. Decidido a dividir su reino entre sus tres hijas, en función del cariño que le tienen, no ve la evidencia: Goneril y Regane son hipócritas, mientras que Cordelia se niega a halagarle. Resultado, priva a su hija más pequeña de su parte en la herencia. Cuando un personaje no va a reaccionar con normalidad, es preferible hacerlo saber antes de que llegue la escena en la que sale a la luz ese rasgo de la caracterización. El procedimiento es igualmente válido cuando se contradice aquello que se estableció precedentemente. Si los autores de ***Cuando Harry encontró a Sally*** nos hubieran hecho comprender que la tímida Sally era capaz de dejarse llevar por un impulso, la escena en la que finge el orgasmo hubiera parecido más lógica, sin perder su fuerza. En otras palabras: las incoherencias en la caracterización son, en ocasiones, simples problemas de falta de preparación.

Puesta en escena de la caracterización

El espectro del pasado ofrece otro ejemplo de torpeza. Al comienzo de la película, Jean-Jacques Sauvage (Louis Jouvet) entra en la habitación vacía de François, a quien no conoce. *«Claro que le conozco,* le dice al padre de François, *es como su habitación: coqueto* (la cámara muestra sus corbatas), *generoso* (se ve un montón de dinero), *atormentado* (se ve un cráneo), *un poco niño* (se ve un juguete), *desordenado* (la habitación está desordenada), *romántico* (***Las desventuras del joven Werther*** de Goethe) *y sentimental* (una flor en la misma)». Ni que decir tiene que el espectador no capta todos los elementos de la caracterización de François. Y eso por dos motivos: va demasiado deprisa, y son nombrados en lugar de mostrados.

En ***El secreto de la pirámide***, el primer encuentro entre el joven Sherlock Holmes y el futuro Dr. Watson se parece un poco a la escena que acabamos de ver. No han hecho más que encontrarse, y Holmes ya ha sacado media docena de conjeturas en cuanto a Watson. Tal y como ocurre en ***El espectro del pasado***, esto no nos da mucha información con relación a Watson, pero al contrario de lo que ocurre en ***El espectro del pasado***, nos enseña algo acerca del espíritu deductivo de Sherlock Holmes.

El ejemplo de ***El espectro del pasado*** muestra que no basta con determinar las características de un personaje: es necesario informar eficazmente al espectador. En otros términos, el trabajo de caracterización es doble y no concluye con la caracterización de un personaje. Nos enfrentamos al eterno problema del pensamiento y de su traducción, de la idea y de su utilización. Cuando Hitchcock [66] afirma: *«Todo aquello que es nombrado y no enseñado se pierde para el espectador»*, se está refiriendo a los elementos de la caracterización. Se puede, muy bien, relatar un acontecimiento sin mostrarlo: *«Tu madre ha muerto»* o *«He ganado la lotería»*, por ejemplo. Sin embargo, es inútil relatar un rasgo del carácter. No sirve de nada decir que la Señora Dupont es sádica o golosa, hay que enseñarlo y enseñarlo bien. En caso contrario, el espectador no retiene la información. Con lo cual, conseguir buenas caracterizaciones es condición necesaria, pero no suficiente para un buen autor dramático.

La caracterización, fuente de obstáculos

Ya vimos en el capítulo dedicado a los obstáculos que los más bonitos son los internos; están estrechamente vinculados a la caracterización del protagonista. Al espectador le gusta que un personaje sea la causa de sus problemas, y cave su propia tumba. Y cuando el protagonista no debe luchar contra sus propios defectos, es mejor que sea víctima de otros que de la casualidad. Mimar la caracterización de todos los personajes no es únicamente hacer de ellos elementos vivos y creíbles, es también ocuparse de la calidad de los obstáculos.

D. EJEMPLOS DE CARACTERIZACIONES NOTABLES

Si hay un ámbito donde los gustos personales del espectador adquieren todo su significado es en el de la caracterización. Precisamente debido a ello el abanico de ejemplos que sigue está impregnado de mis gustos y de mi subjetividad, y por tanto no debe ser considerada como una pista de trabajo. Cada lector modificará esta lista según su propio criterio.

Personajes principales:

— Alceste (***El misántropo***).
— Alice, superada por la vida como muchos personajes de Woody Allen.
— Antígona.
— Antoniette (Sophia Loren) y Gabriel (Marcello Mastroianni), parias de la sociedad mussoliniana en ***Una jornada particular***.
— Arnolfo en ***La escuela de las mujeres*** (ver el capítulo 16).
— Azdak, el truculento falso juez en ***El círculo de tiza caucásico***.
— Benigno (Javier Cámara), psicópata enternecedor en ***Hable con ella***.
— Charlotte (Charlotte Gainsbourg) en ***L'éfrontée***.
— Cordier (Philippe Noiret) en ***El asesino dentro de mí***.
— Daniel Coulombe (Lothaire Bluteau) en ***Jesús de Montreal***. A comparar con otro actor que se identifica con un mártir: Genest en ***Le véritable Saint Genest***.
— Cyrano de Bergerac.
— Fred (Guillaume Depardieu) y Antoine (François Cluzet) en ***Los aprendices***.
— Galileo (***La vida de Galileo Galilei***).
— Gardner (Peter Sellers) en ***Bienvenido Mister Chance***.
— Héctor (***No habrá guerra de Troya***).
— Yago (***Otelo***).
— Jack y Junon en ***Juno and the peacock***.
— Oscar Jaffe (John Barrymore), megalómano consumado en ***La comedia de la vida***.
— Willy Loman (***La muerte de un viajante***).
— Oscar Madison (Jack Klugman) y Felix Unger (Tony Randall) en la serie ***The odd couple***.
— Tomás Moro (***La cabeza de un traidor***).
— Nora (***Casa de muñecas***).
— Obélix (***Astérix***).
— Ozendron (Christian Clavier) en ***Je vais craquer***.
— Perrin (Pierre Richard) el gafe crónico de ***La cabra***.
— Peter Duffley (Jim Broadbent) en ***The Peter principle***.
— Poupart en ***Serie negra***.

— Jimmy Ringo (Gregory Peck), tirador de élite prisionero de su reputación en ***El pistolero.***
— Romano (Marcello Mastroianni), a la vez divertido y conmovedor por su cobardía en ***Ojos negros.***

Sautet, Dabadie y Montand

En ***Ella, él y... el otro, Garçon, Tres amigos, sus mujeres y... los otros,*** las tres escritas por Claude Sautet y Jean-Loup Dabadie. Yves Montand da vida al mismo tipo de personaje, lleno de flaquezas y simultáneamente extremadamente cautivador. Puede ser fanfarrón, egoísta, astuto, hipócrita, frágil por momentos. Describiré dos escenas que ilustran muy bien el comentario. En ***Garçon,*** Alex (Yves Montand) va a casa de su ex-mujer (Rosy Varte) así sin más, justo para decirle hola. En realidad, necesita dinero. Como quien no quiere la cosa, la manipula y consigue que le firme un talón. Al mismo tiempo se siente culpable. Después, está la escena de ***Ella, él y... el otro,*** en la que César (Yves Montand) se junta con David (Samy Frey) y Rosalie (Romy Schneider) en una playa del sur de Francia poco después de mostrarse odioso con ellos. Les monta tal número de arrepentimiento que David y Rosalie se quedan boquiabiertos. Cada vez que veo esta escena me pregunto si Samy Frey y Romy Schneider no se quedaron ellos mismos boquiabiertos ante el fenómeno Montand.

Stan Laurel y Oliver Hardy (el Gordo y el Flaco)

«¿No es tonto? Henos aquí, dos adultos, peleándonos como dos críos» dice Oliver Hardy a Stan Laurel en ***Pescadores pescados.*** Hace falta una gran humildad para ir de imbécil durante veinticinco años. Si de todos los payasos Laurel y Hardy son los más conmovedores, los más humanos, es porque ilustran perfectamente la definición que Freud da del cómico [51]. El cómico, dice, nos recuerda la manera de desenvolverse del niño. Volveremos sobre este aspecto en el capítulo 9.

El Gordo y el Flaco son, por otra parte, la perfecta ilustración de la pareja clásica dominado-dominante, tal y como los transaccionalistas, y más concretamente Fanita English [42] pone de manifiesto. El dominado, que de forma inconsciente se siente inferior a los demás, busca la compañía del dominante, que tiene tendencia a sentirse superior. Ambos complejos son, en realidad, posiciones defensivas, extremadamente frecuentes en las relaciones humanas. Así pues, Laurel y Hardy no se limitan a divertirnos —lo que ya es de por sí agradable—, nos hablan de nosotros, de la vida. ¡Bravo!

Louis de Funès

El personaje irascible, autoritario, débil y falso que Louis de Funès representa en la mayor parte de sus películas es un personaje notable. Es una proeza hacer popular a este personaje tan negativo. Es, igualmente, la única oportunidad de ver cómo un actor representa sistemáticamente el mismo papel sin cansar a nadie (o casi...) gracias a la amplitud de su registro. Se saborea su maestría especialmente en ***El hombre del cadillac, Delirios de grandeza, El gran restaurante, Jo, un cadáver revoltoso, El pollo de mi mujer*** y ***Oscar*** —tanto sobre un escenario, para aquellos que tuvieron la suerte de verlo en vivo, como en la pantalla.

Macbeth y los criminales serenos

Al mostrarnos a un Macbeth muerto de miedo y culpabilidad, Shakespeare da de lleno. No esperó al psicoanálisis para comprender que un criminal sufre. En mi opinión, no hay criminales serenos, al contrario de lo que pretenden hacernos creer Scorsese en ***Uno de los nuestros,*** Coppola con ***El padrino*** y tantos otros cineastas que han hecho del truhán una figura romántica. Habría que comparar Macbeth con los protagonistas de ***Al rojo vivo, Roberto Zucco*** o ***El fotógrafo del pánico.***

Los incordiantes

Los incordiantes ¡qué maravillosos personajes! Son insoportables y, sin embargo, nos encantan. En primer lugar, es preciso señalar que son maravillosas fuentes de conflicto. Con ellos resulta imposible aburrirse. O, al menos, no deberíamos aburrirnos, ya que generan una doble identificación en el espectador: con el incordiado y con el incordiante. Una de las mayores dificultades de esta vida consiste en adaptarse al otro, así que todos nosotros somos el incordiado y el incordiante de alguien. La Montaña en ***Los Importunos*** dice: *«Es deseo del Cielo que aquí abajo cada cual tenga su lote de disgustos».*

Algunos ejemplos sabrosos:

— Pignon (Jacques Brel), en ***El embrollón.***
— Mardukas (Charles Grodin) en ***Huida a medianoche.***
— Félix Unger (Tony Randall) en ***The odd couple.***
— Nelly (Catherine Deneuve) en ***Mi hombre es un salvaje.***
— Serafín Latón y Bianca Castafiore en ***Tintín.***
— Pupkin (Robert de Niro) en ***El rey de la comedia.***
— Guy (Michel Blanc) en ***Venga a mi casa, tengo una amiga.*** Hay que tener cuidado en no confundir a aquél que se dedica a tocar las narices con el cizañero profesional como es el caso de Detritus en ***La cizaña,*** o con

aquél que podría ser considerado como un incordiante legítimo. Dentro en esta categoría se puede incluir a Susan (Katherine Hepburn) en *La fiera de mi niña* y a Judy (Barbara Streisand) en *¿Qué me pasa doctor?*. En ambas películas el protagonista (respectivamente David (Cary Grant) y Howard (Ryan O'Neal)) es un individuo retraído, por lo que nos decimos que merece que se le incordie. Es lo que los diferencia de Martin (Yves Montand) en *Mi hombre es un salvaje*.

El fanfarrón

En *La escapada*, Bruno (Vittorio Gassman) es un farruco sinvergüenza y seguro de sí mismo que resulta ser un fracasado, además de un irresponsable. Risi declaraba con respecto a él [123]: *«Bruno es alguien que destruye porque no ha sabido construir (N.B. cf.* ***Hedda Gabler****), es un italiano típico, superficial, fascista. Es impotente, voluble, su poder radica en su presencia física, una fuerza de choque, aunque sin ninguna cualidad, ni moral»*. Estas líneas nos recuerdan que un autor debe conocer al ser humano. Pero ya hemos dicho que con eso no basta, hace falta dárselo a conocer al espectador. En *La escapada* Risi traduce su declaración en imágenes. Su Bruno no es, únicamente, un personaje interesante, sino que también es coherente y legible. El éxito de Risi es total —por lo menos en cuanto a la caracterización; veremos que la construcción de su película es un tanto floja.

Salieri y la condición humana

Al contrario de otros compositores de la corte austriaca, Salieri (*Amadeus*) tiene el suficiente talento musical como para apreciar el arte de Mozart en su justa medida, pero no para igualarlo. Se debate entre la admiración y el deseo.

En realidad, está en la misma situación que el hombre frente a Dios: ni ángel, ni bestia, entre ambos. Desgraciadamente, es una posición que difícilmente satisface al hombre. Y su impotencia a la hora de asemejarse a Dios, es decir, de dar lo mejor de sí mismo, no hace más que acrecentar su sufrimiento. Salieri es una metáfora del ser humano. En distintos grados, la mayor parte de los seres humanos somos Salieris. Aunque no deseemos admitirlo. No somos Salieris en el sentido de llegar a matar a nuestro «Dios», sino simplemente por el hecho de contentarnos con nuestra condición.

El deporte ofrece un buen ejemplo de «salierismo». Un velocista, por ejemplo, nunca obtiene los mismos resultados. Sus prestaciones oscilan entre dos niveles, al mejor de los cuales se le llama marca. Ahora bien, el velocista se niega a aceptar que el nivel más bajo también es suyo. Se obstina en creer que su valor es la marca. Los periodistas deportivos, que también hacen «salierismo», nunca dan la media de los diez últimos resultados cuando presentan a un velocista, lo caracterizan por su marca. Algunos hinchas también son muy «salieristas». Que

su equipo favorito gane es normal. Que pierda legítimamente, y lo condenará a la picota.

Hedda Gabler

La protagonista de ***Hedda Gabler*** es demasiado cobarde y está demasiado insatisfecha para emprender algo; hasta que la envidia que le genera el dinamismo de una vieja amiga la saque de su letargo. Pero todo lo que emprende va destinado a destruir el éxito de su amiga. Una vez más una metáfora del género humano: Hedda Gabler destruye aquello que no puede conseguir. Me hace pensar, entre otras cosas, en esos adolescentes que se meten con las chicas porque no son capaces de hacerse querer. ***Le secret*** dispone de un personaje similar al de Hedda Gabler, aunque, por supuesto, evoca sobre todo a Salieri (***Amadeus***).

Don Juan

El Don Juan de Molière es un personaje con muchas facetas, y sin embargo muy coherente. Se ve caracterizado gracias a sus conversaciones con Sganarelle (en cuanto al mariposeo, la conquista de los corazones femeninos, la fe). Pero son, sobre todo, las escenas en las que actúa las que enriquecen al personaje. Frente a Elvira (la primera vez), se muestra cobarde e hipócrita. Frente a Charlotte y Mathurine o al Monsieur Dimanche es hábil. Con el pobre es cruel y voluble. Ante los ladrones, valiente. Ante su padre, es silencioso y después miente.

Y además, Don Juan es una metáfora del género humano. Todos buscamos aquello que no tenemos, y una vez que lo tenemos nos desentendemos y pasamos al objeto siguiente, siendo el objetivo siempre el mismo: poseer el nuevo objeto. En ***Don Juan*** el nuevo objeto puede ser una antigua posesión, siempre y cuando se vuelva inaccesible. Lo vemos perfectamente en la bonita escena en la que Elvira ha hecho el duelo de su amor —ha conseguido que Dios sustituya a Don Juan— y viene a pedir a Don Juan que se arrepienta. Y éste, en lugar de escucharla, vuelve a desearla.

Madre Coraje y el teatro épico de Brecht

Hay una escena en ***Madre Coraje y sus hijos*** que produce escalofríos. Es a la que se refiere George Steiner [136] (ver capítulo 1), esa escena en la que Madre Coraje descubre el cadáver de su hijo y tiene que hacer como que no lo ha reconocido. Ese momento es doblemente terrible porque cierra un largo pasaje en el cual, a fuerza de discutir para conservar su carro, Madre Coraje ha perdido a su hijo. Esa y otras escenas hacen de Madre Coraje uno de los personajes más patéticos y conmovedores del repertorio. Se constata perfectamente que sus hi-

jos le importan: hace cualquier cosa para que la guerra no se los robe. Y al mismo tiempo está el comercio. La atracción que el comercio ejerce sobre ella le genera graves problemas.

A este respecto, Brecht expresó sorpresa e incluso descontento al comprobar que Madre Coraje gustaba a los espectadores, la encontraban conmovedora, cuando lo que él buscaba era condenar la actitud de una mujer que se aprovecha de la guerra para hacer negocios, aún a riesgo de perder a sus hijos. Me parece que es una prueba, entre otras, de los límites del teatro épico. Brecht encontraba la dramaturgia aristotélica demasiado fascista, en el sentido de que desconecta el intelecto del espectador haciéndole sentir emociones. Junto con su director, Erwin Piscator, se esforzaba pues en recordar a su público que estaban en un teatro y que debían mantener un espíritu crítico, utilizando para ello astucias como la del tipo que se dirige directamente al público, o los paneles que resumen una escena antes de que tenga lugar (***La vida de Galileo Galilei***), o estableciendo un paralelismo entre la escena y un episodio de la Historia (***El ascenso evitable de Arturo Ui***). Infelizmente para él y afortunadamente para nosotros, Brecht disponía de demasiado talento aristotélico como para llegar a erradicar la emoción en su público. Consciente o inconscientemente, al dotar a Madre Coraje de un objetivo, hasta antipático, y al poner obstáculos en su camino, no pudo impedir que el espectador sintiera empatía con su personaje.

Apuntaremos que Brecht establece otra diferencia entre el teatro dramático (o aristotélico) y el épico. El primero hace hincapié en el desarrollo de una intriga y en la articulación orgánica entre las distintas partes de la obra. El segundo, retomando la definición del escritor Alfred Döblin (citado por Brecht), puede desglosarse en partes, siendo cada una de esas partes autónomas. Ahí nos encontramos claramente con un Brecht teórico y un Brecht dramaturgo. Efectivamente, algunas de sus obras se parecen mucho a una sucesión de *sketchs* (***Temor y miseria en el Tercer Reich*** o ***Schweyk en la segunda guerra mundial***). Sin embargo, ***Madre Coraje y sus hijos, La vida de Galileo Galilei, El círculo de tiza caucásico, La excepción y la regla, El buen hombre de Sezuan,*** etc., desarrollan intrigas en las que cada escena está relacionada con las que la preceden y las que la siguen. En ***El ascenso evitable de Arturo Ui*** o en ***Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny***, ¡la evolución orgánica de las obras aparece hasta en su título! Se observará que, en el caso de ***El ascenso evitable de Arturo Ui***, la evolución orgánica cuenta con una originalidad muy simple: la realidad histórica (es decir, la vida). En efecto, la obra de Brecht describe, de manera metafórica, la ascensión de Hitler al poder.

Charlot

En ***The silent a clowns*** [79], Walter Kerr propone un análisis pertinente del personaje de Charlot. Estudia las películas, los cortometrajes en los que aparece el vagabundo creado por Charles Chaplin y llega a la conclusión de que sabe hacer de todo. Cuando es soldado, captura al Kaiser (***Armas al hombro***). Cuando se convierte en patinador, diríamos que es Nijinsky sobre ruedas (***Charlot héroe del patín***). Cuando es sacerdote, su sermón es tan bueno que tiene que volverse hasta tres veces para que le aplaudan (***El peregrino***). Cuando se disfraza de mujer, incluso está atractivo (***Charlot dama perfecta***), etc., etc.

Charlot puede hacer de todo a la perfección y en nada de tiempo: violinista, padre de familia, multimillonario, cocinero, boxeador, albañil, funambulista, etc. De una determinada manera, Charlot posee todas las cualidades, todas las capacidades y algunos defectos. Es decir, todo lo contrario de lo que define a un individuo. Son algunas cualidades y algunos defectos lo que caracterizan a un ser humano. Si las posee todas no tiene ninguna. En otras palabras, el hecho de no disponer de un límite es un límite desesperante. Charlot no puede interpretar durante largo tiempo un mismo papel, ya que su maestría le permitirá ver a través de todos los papeles. Está condenado a ser el eterno vagabundo. Al final de ***La quimera del oro*** Charlot, que ha conseguido hacerse millonario, no puede evitar recoger una colilla de puro del suelo. Nos reímos ante un automatismo tan humano. Pero es mucho más que un *gag*. Es un guiño de Chaplin: «No se confundan», parece querernos decir, «sólo soy millonario porque lo impone el final de la película». Quizá por esto, nos dice Walter Kerr, tiene tanta necesidad de permanecer con nosotros.

De hecho, la posición tan particular de Charlot coincide con la del espectador en el cine. Cuando nos sentamos en una butaca de cine, dejamos de ser panadero o filósofo o profesora o agricultor o payaso o enfermera, y ni tan siquiera somos judío o católico, negro o blanco, joven o viejo, hombre o mujer; somos, al igual que nuestro vecino, un ser humano, con las mismas necesidades fundamentales. Si la historia ha sido bien escrita y es emocionante, es así tanto para el aficionado como para el profesional, tanto para aquél que ignora las reglas como para el que las conoce. Es la razón por lo cual la dramaturgia, cuando se esfuerza por ser accesible, es decir, cuando los mecanismos se asientan sobre la base común de toda la humanidad, se convierte en un medio democrático. Es también la razón por la cual Chaplin —cuyo idioma es, además, tan visual— es el más universal de todos los actores dramáticos. Es, como decía Cocteau, el esperanto de la risa.

Bip y Marceau

Hay otro personaje de ficción cuyas características están muy cerca de las de Charlot, se trata de Bip, el mimo, Marcel Marceau. Por un lado, es incluso más universal que Charlot, ya que se expresa exclusivamente a través del gesto, aunque el arte de Marceau depende mucho de la capacidad del mimo para reconstruir personajes, objetos, universos, que no se ven sobre un escenario. Realmente, no es Bip quien, al igual que Charlot, sabe hacer de todo, es Marceau. Esta es la razón por la que la naturaleza de la identificación del espectador con Bip es diferente que en el caso de Charlot.

Otros dos personajes famosos tienen, igualmente, la facultad de hacer de todo: Arlequín y Mickey. Sin embargo, en este caso, la resonancia no es la misma que con Charlot. Arlequín es un criado, cuya caracterización cambia en función de las necesidades de los espectáculos de la *commedia dell'arte*. Las facetas de su personalidad son tan múltiples como el colorido de su ropa. Por ello, en el lenguaje culto, el término Arlequín sirve para referirse a un individuo que cambia constantemente de opinión y a quien Goldoni, Lesage o Marivaux le endosarán papeles diferentes. Charlot, en cambio, no dispone más que de una caracterización.

En cuanto a Mickey, aunque Disney se inspiró en Charlot a la hora de crearlo, se podría decir que no tiene caracterización. Pluto es ingenuo, Donald iracundo y vanidoso y Goofy torpe; por el contrario Mickey es tan insípido como un vaso de agua. Aunque esto no puede aplicarse al Mickey de finales de los años 20, que era más bien cruel y pernicioso. Pero, muy rápidamente, sentó la cabeza, lo que permitió a Disney atribuirle toda clase de papeles, todo tipo de situaciones, en función de las necesidades: bombero, director de orquesta, turista, reportero, pescador, mecánico, aprendiz de brujo (***Fantasía***), etc. Mickey llegó a sustituir a los protagonistas de numerosos cuentos, a Gulliver (***Gulliver Mickey***), a Jack (***Mickey y las habichuelas mágicas***), a Cratchit (***La Navidad de Mickey***), ***El sastrecillo valiente***, ***El príncipe y el mendigo***, etc. En un manual de instrucciones que se distribuyó entre los ayudantes contratados para la preparación de ***Blancanieves y los siete enanitos***, un dibujante, Ted Sears, escribía [128]: «*Mickey no es un payaso* [NOTA: al contrario que Goofy (...) *Sus payasadas dependen de la situación en la que se encuentra. Su edad cambia: en ocasiones es un hombre joven, a veces puede ser más maduro, sobre todo en las películas de aventuras*». No se puede ser más explícito en cuanto a la falta de caracterización de Mickey].

El contenido de este texto debe compararse con la caracterización de Tintín, tal como la describe Sarga Tisseron [140]: «... *no muestra ningún rasgo de carácter, ninguna rutina, ningún vicio... De hecho su nombre en francés, significa "¡nada de nada!". El carácter "neutro" de Tintín hace de él el perchero ideal para nuestras identificaciones y proyectos, la prenda en la que más fácilmente entramos para vivir, el tiempo de un álbum, sus aventuras*». Sin embargo, Tisseron destaca de Tintín un rasgo de su carácter importante que le acerca a su autor: es portador de secreto.

Cada uno a su manera, Charlot, Bip, Arlequín, Mickey y Tintín se parecen a todo el mundo, aunque esto es sólo cierto si nos referimos al conjunto de sus obras. Por otra parte, observaremos que algunas obras abordan la obsesión por cambiar de identidad, como el actor que quiere dar vida a todo tipo de papeles: ***Zelig*** (sobre un hombre-camaleón), ***El estafador*** (sobre un actor fracasado además de estafador que se disfraza continuamente) o ***El hombre de las mil caras*** (sobre Lon Chaney, actor especialista en maquillajes y transformaciones). Este interés de los autores por los hombres camaleónicos es profundamente humano. Para los seguidores de Jung, la adquisición de autonomía, que llaman la individuación, consiste en convertirse tanto en un ser único como en universalmente humano.

La característica esencial de Kane es que sólo hace aquello que le apetece. Esta es una de las características esenciales de la infancia. Los niños sufren tantas frustraciones —naturales, puesto que nacen dependientes, y del entorno, puesto que la mayor parte de los adultos abusan del poder que tienen sobre ellos— que no tienen más que un deseo: hacer aquello que les viene en gana, y mejor si es una tontería. Naturalmente, hay muchos adultos que tienen la misma tendencia. Hasta puedo aventurar que cuanto más abuso de poder y frustraciones haya sufrido un niño, más rígido y caprichoso será cuando llegue a la edad adulta. Ahora bien, Kane fue víctima de la peor de las frustraciones: no se limitaron a desmontarlo de su trineo, sino que le impidieron que volviera a montarse. En pocas palabras, le robaron su infancia, debido a lo cual seguirá siendo niño toda su vida. A niveles más o menos importantes todos somos Kane, ya que la película de Welles aborda el sentimiento más universal de este mundo: la frustración. Y el hecho de ser millonario y célebre no cambia la situación. Después de haber conocido todas las fortunas, la última imagen que se plasma en el cerebro en el momento de morir es la de la infancia perdida.

Un día (a finales de los años 30) en que Orson Welles [158] visitaba los estudios RKO y su impresionante maquinaria, exclamó: «*¡es el tren eléctrico más grande que un niño haya tenido nunca!*». De la misma manera que su protagonista declara al administrador: «... *debe ser divertido dirigir un periódico*», Welles era un Kane, un niño grande.

Resulta, quizá, interesante mencionar que los grandes personajes del repertorio, los arquetipos, son todos niños grandes. Edipo, Don Juan, Hedda Gabler, Madre Coraje, Salieri, todos conservan un defecto consustancial a la infancia, uno de esos defectos que supuestamente deberían desaparecer cuando el ser humano se convierte en adulto, cuando integra su personalidad, y que desgraciadamente permanecen y se convierten en neurosis. Uno de los grandes dramas del ser humano ¿no es perder las características típicas de la infancia (autenticidad, alegría, creatividad, curiosidad, intimidad, espontaneidad, etc.) y conservar sólo los defectos?

Personajes secundarios

- Cabrissade (Michel Simon) antiguo doble de un actor que nunca se ha puesto enfermo, en ***Fin de jornada***.
- Dobtchinsky y Bobtchinsky en ***El inspector***. Observamos que han utilizado a los Hernández y Fernández de Hergé (***Tintín***)[2] como modelo.

2. Me estoy refiriendo a modelos técnicos. Parece que los modelos psicológicos de los Hernández y Fernández son el padre y el tío de Hergé, que eran hermanos gemelos.

— En el mismo registro podemos citar a los criados Grégoire y Samson de *Romeo y Julieta.*
— Doña Elvira en *Don Juan.*
— Haddock, en *Tintín.*
— El teniente Hawk (Bruno Kirby), que se cree divertido y da lecciones de humor en *Good morning Vietnam.*
— Helen (Dianne West), madre superada por los acontecimientos y que, sin embargo, no tira la toalla en *Dulce hogar... ¡A veces!*
— Larry (Tom Hulce), un niño grande incorregible e hipócrita en la misma película *Dulce hogar... ¡A veces!.*
— Marco Antonio en *Julio César.* Tanto el papel como la aportación que Marlon Brando hace a la película de Mankiewicz.
— El Marqués de Pontcallec (Jean-Pierre Marielle), hidalgüelo sin ilusión en *Que empiece la fiesta.*
— Ginny Moorehead (Shirley McLaine), pequeña prostituta con un gran corazón, sensible a la poesía, en *Como un torrente.*
— Perrin (François Perrot) busca desesperadamente un buen soldado desconocido en *La vida y nada más.*
— El Sr. Stamper (Pat Hingle) en *Esplendor en la hierba,* que sueña con grandes cosas para su hijo cuando no le permite madurar.
— La mujer del abogado (John Cleese) que no para de compadecerse en *Un pez llamado Wanda.*
— Detritus, provocador de desorden en *La cizaña.* Los precursores de Detritus son bastante escasos. Está Basile en *El barbero de Sevilla,* que en el acto II se dedica a ensalzar las virtudes de la calumnia. Pero sin que le veamos en acción (como es el caso de Detritus) y, además, se ve ridiculizado por Fígaro.
— El Coronel Erhardt (Sig Rumann) en *Ser o no ser.* Erhardt se siente feliz cuando es temido. Se ríe de satisfacción (*¿«Ah, entonces me llaman "Campo de concentración" Erhardt? Ja, ja, ja»*). En cambio tiene pavor a ser ineficaz. ¡Sus carcajadas son sólo de labios para fuera, y cuando se le reprocha un error, acusa violentamente a Schuitz (Enrique Victor), su teniente —incluso ante su fallido suicidio. En un tono de comedia, Lubitsch muestra que los verdugos se mueren de miedo.
— Ouiser (Shirley McLaine) en *Magnolias de acero.* En la película más que en la obra de teatro original, Ouiser es un personaje con mucho carisma. No sólo su caracterización se va enriqueciendo a medida que transcurre la obra, sino que hasta la mirada se transforma, lo que constituye casi una excepción en el repertorio. Al principio de la película, Ouiser se presenta como una pesada irascible. Poco a poco se va descubriendo que tiene un buen fondo, sentido del humor y, mejor aún, que es perfectamente consciente de su mal carácter. Al final, hasta gusta.
— El malo de *Con la muerte en los talones* es una bonita idea de personaje. Tal y como Hitchcock [66] explica a Truffaut, este malo es, en realidad, el compendio de tres personas: Vandamm (James Mason) que aporta la cara suave y culta, Léonard (Martin Landau), que es el responsable de la parte lúcida, pragmática y un tanto celoso, y Valerian (Adam Williams), el secuaz mudo, brutal y estúpido. Como si cada uno diera vida a uno de los componentes del psiquismo humano: el Superego, el Ego y el Ello. Por otra parte, la idea de separar físicamente los distintos aspectos de un personaje es tan vieja como el relato. Bettelheim explica, por ejemplo, que el lobo disfrazado de abuela de *Caperucita roja* no es un lobo de verdad disfrazado de abuela, sino el lado negativo de la abuela, ese lado malvado y agresivo que todo ser humano posee y que desconcierta al niño cuando lo descubre en las personas que quiere.

Muchas caracterizaciones, además de las de los cuentos de hadas, se prestan a una interpretación simbólica. Tintín y Milú, por ejemplo, más tarde en la serie (*Tintín*), Tintín y Haddock representan las dos caras de un único niño: la cara socializada y la cara libre. Otro ejemplo: las películas de vaqueros donde el sheriff y el proscrito hacen causa común ante los indios o los bandidos (ver *El último atardecer* o *El tren de las 3.10*), permiten pensar que en todo ser humano hay un sheriff y un proscrito, que prefiere vivir en «territorio comanche» —y desde allí hacer todo lo que está en su mano para hacerse atacar— en lugar de resolver los problemas que tiene consigo mismo. En la vida, «situarse en territorio comanche» se traduce de mil maneras: militar, mudarse de casa, trabajar como un loco, tener hijos, etc., en resumen, estar tan ocupado que no quede tiempo para ponerse en tela de juicio y abordar al proscrito que todos llevamos dentro.

Homenaje a los actores

Para todos los ejemplos cinematográficos precedentes, tengo que indicar la importancia que a mis ojos tiene la aportación del actor. Frank Poupart (*Serie negra*) no sería quien es sin Patrick Dewaere. Exactamente lo mismo en el caso de Ouiser (*Magnolias de acero*) sin Shirley McLaine; de Felix Unger y Oscar Madison (*The odd couple*) sin Tony Randall y Jack Klugman, etc. Por no hablar de Louis de Funès, que prestaba vida y furia a verdaderas marionetas.

Jean Gili [56] señala que los cuatro actores principales de la comedia italiana han dado vida a los mismos papeles a lo largo de toda su carrera. Nino Manfredi se muestra, a menudo, suave y reservado; Ugo Tognazzi agresivo y grotesco; Alberto Sordi pequeño y cínico. Por ello *La escapada* debe tanto a Vittorio Gassman que muchas veces presta vida a ese papel de matamoros superficial.

Destacar la importancia del actor no es entrar en contradicción con lo ya comentado, es decir, que un bonito papel debería poder ser interpretado por cualquier actor. No sólo ese «cualquiera» debe ser un buen actor, sino que está

claro que el que un ser humano se haga cargo de un personaje de ficción enriquece considerablemente el papel. Los dos factores (brillante caracterización y actor inspirado) no son, por lo tanto, incompatibles. Diría más bien que cuando se conjugan ambos el actor se destaca. Marcello Mastroianni está bárbaro en todas sus películas. Pero cuando entra en un papel magnífico (Romano en ***Ojos negros***) logra un premio en el Festival de Cannes.

II
Los mecanismos estructurales

«Quien arranca una flor hiere a una estrella».
(el poeta)

«Todas las cosas son causadas y causantes, beneficiarias y generadoras, mediatas e inmediatas, y todas se mantienen gracias a una relación natural e insensible que une las más alejadas y las más diferentes...».
(Pascal [112])

En sus ***Obras matemáticas y físicas*** [112], Pascal comprueba la relación que la naturaleza, prendada de la unidad, establece entre las cosas en apariencia más alejadas.

Pero no sólo la naturaleza está prendada de la unidad. Si una obra dramática narra los intentos que hace un protagonista por alcanzar un objetivo único, es lógico que cada parte de la obra se dedique a la obtención de ese objetivo y mantenga con las demás un vínculo más o menos perceptible.

Vamos a ver que todos los mecanismos relativos a la estructura se derivan, lógicamente, de los mecanismos fundamentales. Veremos, igualmente, que la unidad orgánica de una obra dramática está estrechamente relacionada con su carácter sintáctico. Finalmente, analizaremos un mecanismo esencial: la ironía dramática, que es la utilización del lenguaje dramático y que parte tanto de la composición del psiquismo humano como de la forma de percibir la dramaturgia.

5
Estructura

«Una obra debe concluir en su punto más álgido de intensidad».
(Arthur Miller [100])

«... en general, hay más obras con buenos diálogos que obras bien dirigidas. El genio de organizar los incidentes escasea más que el de encontrar verdaderos discursos».
(Denis Diderot [36])

«Los "estructuradores" de tiempo están entre los más buscados y mejor retribuidos de toda la sociedad».
(Eric Berne [13])

A. LOS TRES ACTOS

Si admitimos que una obra dramática cuenta aquello que vive el protagonista en su intento por alcanzar un objetivo general, que el espectador debe conocer dicho objetivo, y que difícilmente podrá conocerlo en el primer segundo de la obra, entonces es lógico dividir una obra en tres partes:

— Antes de que el espectador perciba el objetivo
— Durante el objetivo.
— Después del objetivo.

Llamaremos a estas tres partes actos.

Esta división en tres partes es tan vieja como la humanidad. Aristóteles [4] las llamó prótasis, epítasis y catástrofe. Hegel [62] conflicto —choque y paroxismo— conciliación. Frank Daniel definía estas 3 partes de la forma siguiente: «digan lo que van a hacer, háganlo, digan que lo han hecho». En realidad, el principio es siempre el mismo: inicio, medio, final, o presentación, acción, conclusión.

Acto dramático y acto logístico

La palabra «acto» puede prestarse a confusión. En el teatro clásico, los actos correspondían más o menos a los cambios de decorado o tiempo, aunque

también respondían a consideraciones que no tenían nada de dramático (como la duración de una vela). Se trataba de actos logísticos. En una época ya pasada, la norma era escribir obras en cinco actos. Aunque debe quedar claro que todas estas obras, si estaban bien escritas, contenían en realidad 3 actos dramáticos.

El teatro moderno se ha preocupado poco de los actos logísticos y de la norma de los 5 actos. Las obras largas de Chéjov eran en 4 actos. ***Extraño interludio*** tiene 9. ***Esperando a Godot***, 2; no necesita más. ***Seis personajes en busca de autor*** no tienen ni acto, ni escena —nos advierte Pirandello. Muchas obras no tienen más que un acto (***A puerta cerrada***, las obras de Nathalie Sarraute). Los dramaturgos del siglo XX se interesaron más por los cuadros (las obras de Brecht, ***Santa Juana, Un tranvía llamado deseo*** (obra en 11 escenas), ***Con las manos sucias*** (obra en 7 cuadros)). ***El rinoceronte*** es una obra en 3 actos y 4 cuadros.

En cuanto al cine, ignora completamente los actos logísticos. A la hora de desglosar una película se utilizan tres términos: acto (dramático), secuencia (que corresponde a los cuadros del teatro) y escena. En resumen: hoy en día el único acto válido es el acto dramático, y en el 99% de las obras de calidad suele haber tres. Es decir, que proponen una acción y se preocupan de informar al espectador. Salvo que digamos lo contrario (escena 3 del acto IV, por ejemplo, o IV/3), al hablar de acto haremos referencia al acto dramático.

El primer acto

El primer acto contiene todo aquello que ocurre antes de que el espectador comprenda consciente o inconscientemente el objetivo del protagonista. Este momento, vivido como una especie de iluminación por el espectador, viene a coincidir con el momento en que el protagonista define su objetivo.

Puede ser que el protagonista disponga de un objetivo desde el principio de la historia. Pero mientras el espectador no lo conozca seguiremos estando en el primer acto. ***Cyrano de Bergerac*** dispone de un objetivo desde el comienzo de la obra: conquistar a Roxane. La conoce y la quiere desde antes mismo de que la obra comience. Pero nosotros lo ignoramos. El primer acto dura hasta el momento en que nos enteramos, es decir, hasta la escena en que se confía a Le Bret.

En general, el primer acto sirve para plantar el decorado, presentar a la mayor parte de los personajes entre los que se encuentra, por supuesto, el protagonista, y describir los acontecimientos que van a llevar a éste a desear algo, a definir su objetivo.

El segundo acto

El segundo acto contiene los intentos del protagonista por alcanzar su objetivo. Es lo que llamamos la acción. Y es, naturalmente, la parte más larga de la obra.

Termina en el momento en que deja de haber objetivo, ya sea porque el protagonista lo ha alcanzado, o porque lo ha abandonado. Es decir, en el momento en que se aporta la respuesta dramática y desaparece el suspense (en sentido amplio).

Cuidado, el hecho de que el protagonista no haya alcanzado su objetivo no basta para cerrar el segundo acto. Es necesario que lo abandone.

El comienzo del segundo acto

En las escuelas de cine que tratan el guión, a veces se divierten intentando determinar dónde se sitúa el comienzo del acto segundo —o el final del primer acto, que es lo mismo— de las películas que proyectan. Eso, a menudo, genera desacuerdos ya que el paso entre ambos actos rara vez es un corte evidente, o tan evidente como puede ser lo que dentro de poco llamaremos el incidente desencadenante. En algunas ocasiones se entra suavemente en un acto segundo que cuenta, a su vez, con un primer acto. Es decir, se lanza la acción y el espectador sabe adónde va, pero necesita de una pequeña preparación previa para poder entrar en el meollo de la cuestión (como la presentación de los personajes supervivientes de ***Náufragos***). En otras ocasiones, el principio del acto segundo sirve para crear una subintriga (como en el caso de ***Los compadres***). A veces, incluso, se tiene la sensación de que hay que insistir antes de entrar realmente en la acción (como en ***Con la muerte en los talones***, cuyo análisis completo se encuentra en el capítulo 15).

Todas estas configuraciones pueden funcionar. Lo que cuenta, sin embargo, es la presencia de esa revelación que hace que el espectador se diga inconscientemente: «¡Ah, ya está! Ha salido en esa dirección». Por eso el autor debe mimar el final de su primer acto. Y hasta crear una escena especial con ese objeto, lo veremos más adelante.

El tercer acto

En general, la voluntad feroz de un individuo por hacer algo pone en movimiento todo el universo, y deja un rastro a su paso. El tercer acto recoge las últimas consecuencias de la acción. A veces, da una idea del futuro de los personajes. En ***El embrollón*** Pignon (Jacques Brel) anuncia a Milán (Lino Ventura) que ha conseguido que compartan la misma celda. Entendemos que va a seguir tocándole las narices.

El tercer acto es un tamiz, una transición entre el final del segundo acto —un momento de intensa emoción generalmente—, y el hacerse la luz. Es un momento de descompresión. En la vida los actos terceros son incluso normalmente momentos de ociosidad. Es precisamente la razón por la que nos las arreglamos para estar siempre ocupados, es decir, para tener uno o más objetivos a la vez.

Duración del primer acto

No existe una norma estricta en cuanto a la duración de cada uno de los tres actos. No obstante, se imponen algunas normas de sensatez.

El primer acto no puede ser demasiado largo. Al comienzo de un espectáculo, el espectador está dispuesto, se muestra clemente. Pero no hay que aprovecharse de ese estado de ánimo durante demasiado tiempo. Es necesario captar rápidamente su atención. En el cine el primer acto dura, por término medio, entre diez y veinte minutos.

Los primeros actos más largos son excepcionales. En ***Alien el octavo pasajero*** el primer acto dura casi tres cuartos de hora. Fuertes elementos conflictivos le van a permitir ser tan largo. En ***La loca de Chaillot***, el primer acto dura casi la mitad de la obra, lo que es demasiado. Lo mismo ocurre en ***Brutos, sucios y malos***. Scola pasa demasiado tiempo presentando su barrio de chabolas, y la acción comienza al cabo de una hora, cuando Giancinto (Nino Manfredi) se encuentra con la señora Cybele.

Cuando el primer acto es anormalmente largo puede ser conveniente dar al público un «hueso que roer». Los protagonistas de ***Los pájaros*** carecen de objetivo (protegerse de los pájaros) hasta bien entrada la película, pero Hitchcock nos muestra mientras una gaviota aplastada contra la puerta de la profesora, o un ataque aislado, para amenizarnos la espera. Desde el comienzo de ***La cortina rasgada*** está claro que Michael Armstrong (Paul Newman) tiene un objetivo, aunque no lo conocemos. Hasta es objeto de un pequeño misterio. Su compañera, Sara Shennan (Julie Andrews), está en la misma posición que nosotros: ignora lo que Michael maquina. El primer acto se termina con la escena del campesino sobre su tractor. En ese momento comprendemos que Michael quiere obtener una información científica de gran valor que se encuentra «oculta» en el cerebro de un físico de Alemania Oriental. Ahora bien, esta escena tiene lugar a los cuarenta minutos de película. Mientras tanto, Hitchcock tuvo buen cuidado en plantear otro objetivo distinto al de la acción. Es Sarah quien lo tiene y consiste simplemente en conocer el objetivo de Michael.

Este método puede resultar peligroso si el espectador no comprende que ese primer objetivo es sólo provisional, y lo toma por el objetivo de la acción. Funciona en ***La cortina rasgada*** porque está claro que el verdadero protagonista es Michael Armstrong. O en ***Por un sí o por un no*** en el que el protagonista del primer acto (el Hombre 1) tiene como objetivo conseguir que el Hombre 2 se explique. En ***Crimen perfecto***, es algo menos evidente. El primer personaje que dispone de un objetivo y que intenta alcanzarlo es Tony (Ray Milland). Desea vengarse de su mujer, que le ha engañado. Para eso contrata a un asesino. Tendemos a considerarlo el protagonista porque Hitchcock tiene la perversidad de ponerle obstáculos en su camino, y generar suspense alrededor de esa muerte anunciada. ¿Se desplazará Margot (Grace Kelly) hasta el teléfono donde la espera el asesino? Sin embargo, a partir del momento en que Margot mata a Lesgate (Anthony Dawson) y su marido aprovecha la ocasión para empeorar su situación, es ella la que vive la mayor cantidad de conflicto, y la que tiene el objetivo más fuerte: salir del atolladero. Disponemos, por lo tanto, de un primer acto un tanto largo en el que el protagonista no es el mismo que en el segundo acto.

Lo contrario, es decir, que no haya primer acto, es difícil que suceda. ***El rey Lear*** comienza con una escena muy corta entre Kent, Gloucester y Edmund. Después llega Lear, e inmediatamente declara su objetivo (abdicar). ***Histoire sans héros*** cuenta, en formato cómic, las aventuras de un grupo de supervivientes de una catástrofe aérea. La historia empieza justo cuando acaban de caer en plena jungla. Como resulta relativamente fácil adivinar el objetivo a partir de la primera viñeta, consideramos que carece de primer acto.

Observaremos que el cine, contando la misma historia, no se hubiera resistido a enseñar el aterrizaje forzado, e incluso a presentarnos a los futuros supervivientes en el Primer acto (ver ***El vuelo del Fénix***). Citaremos finalmente los episodios de ***Misión imposible*** en cuya primera escena (muy a menudo hasta en la escena de la ficha técnica) se ve el objetivo de Jim Phelps (Peter Grave). Es decir, que el acto segundo acto empieza al cabo de minuto y medio.

Duración del tercer acto

El tercer acto tampoco puede ser demasiado largo, lo cual resulta bastante lógico. Una vez que no hay objetivo, no hay cuestión dramática, por lo tanto tampoco hay suspense (en sentido amplio). El interés del espectador decae casi inmediatamente. Por eso obras como ***A puerta cerrada, La importancia de llamarse Ernesto, El rey Lear, Así es si así os parece, El diablo sobre ruedas, La escapada*** o ***La poison***, carecen de acto tercero.

Shakespeare sabía que una vez concluido el acto segundo había que terminar. En ***Hamlet*** el acto segundo concluye, lógicamente, con la muerte de Claudio. Hamlet ya ha vengado a su padre. Aunque todavía queda:

— La muerte de Alertes.
— Las últimas recomendaciones de Hamlet a Horacio.
— La muerte de Hamlet.
— El anuncio de que Fortimbras se hace con el poder.
— El anuncio de la muerte de Ricardo y Guillermo.
— La garantía de que se honrará la memoria de Hamlet.

¡Y todo ello en cinco minutos!

Un acto tercero un poco más largo

Un acto tercero más largo está justificado en aquellas obras en las que no se ha producido una respuesta dramática. El segundo acto de ***Casablanca*** concluye cuando Rick (Humphrey Bogart) abandona su objetivo, que era permanecer neutro. Como esto implica necesariamente una nueva acción, ésta se desa-

rrolla en el acto tercero, que dura dieciséis minutos (ver análisis detallado más adelante). Encontramos el mismo principio en *Con la muerte en los talones* (ver análisis detallado en el capítulo 15).

El principio de la estructura modificada nos permitirá más adelante ver otra razón que genera terceros actos más largos. Pero es importante entender que, en todos los casos de terceros actos desarrollados, el segundo acto está terminado, ya que se cuenta con una respuesta dramática.

Un segundo segundo acto

Algunas obras no respetan estas normas. O concluyen su segundo acto con demasiada rapidez, o se lanzan en una nueva acción en el acto tercero demasiado larga. Se enfrentan entonces con un grave problema. Es el caso de películas como *Calles de fuego, La costa de los mosquitos, Traje de etiqueta*.

Encontramos un problema similar en *Lolita*. El objetivo de Humbert Humbert (James Mason) consiste en seducir a Lolita (Sue Lyon). Lo consigue hacia la mitad de la película, con lo que nuestra atención decae como un *suflé* si abrimos la puerta del horno. Y con gran esfuerzo nos interesamos por la segunda parte, donde se relatan los sinsabores de Humbert con Lolita.

Cuando el acto tercero está constituido por una acción nueva, relativamente larga y necesaria, la solución consiste en presentar la segunda parte de la historia como una consecuencia directa de la primera y, sobre todo, en anunciarlo con antelación. Es lo que hace Shaw en *Pigmalión*. Al final del Acto III, Higgins alcanza su objetivo: hacer que Eliza Doolittle, la pequeña florista vulgar, pase por una distinguida princesa. Pero se plantea una cuestión que Shaw ha tenido buen cuidado en ir dejando caer antes del final del segundo acto: ¿qué hará con Eliza una vez que ésta haya cambiado? Los Actos IV y V abordan esta cuestión.

Pigmalión se construye siguiendo la misma lógica que esas películas en las que el protagonista tiene como primer objetivo evadirse, matar a alguien, cometer un atraco y, después, que no le cojan. El segundo objetivo es una consecuencia lógica del primero, tan lógica que cuando se alcanza el primero, el espectador no se dice que el relato se acabó. Como si el objetivo sólo pudiera desarrollarse en dos partes.

Casa de muñecas también dispone de un acto tercero bastante largo aunque es un caso aparte: su acto tercero no aborda una nueva historia, es simplemente demasiado extenso.

Otras teorías (americanas) relativas a los terceros actos

En *Screenplay* [44], famosa obra de 1979 que influyó en un gran número de guionistas norteamericanos contemporáneos, Syd Field afirma ya en la segunda página de su libro que un buen guión debe disponer de 3 actos que él denomi-

na: instalación, confrontación y resolución, y que deben tener una extensión de 30, 60 y 30 páginas respectivamente. Está claro que el tercer acto de Field no se corresponde con mi concepción del tercer acto ya que 30 páginas para un tercer acto, tal como lo he definido, resultarían insoportables —¡serían alrededor de 30 minutos sin acción! De hecho, el tercer acto de Field contiene dos partes muy importantes y muy diferentes una de la otra: la resolución —que pronto llamaremos clímax— y el epílogo, que corresponde a mi concepción del tercer acto. Estas dos partes son tan diferentes que otro teórico, Robert McKee, optó por referirse a la existencia de 4 actos, es decir, 3 actos y un epílogo.

No he entendido el interés por separar lo que Field llama el segundo acto de ese momento capital en que se resuelve la acción. Y sigo pensando que la ruptura «durante el objetivo-después del objetivo» es mucho más fuerte, más evidente, que la ruptura «segundo acto de Field-tercer acto de Field» que curiosamente el autor de *Screenplay* nunca justifica. Para Field, por ejemplo, el final del segundo acto de *Rocky* se sitúa cuando Rocky (Sylvester Stallone) sube las escaleras del museo y hace el gesto de la victoria mientras suena *Gonna fly now*. Y el combate de boxeo lo sitúa en el acto tercero. Por ello, es bastante difícil encontrar ejemplos elocuentes de la estructuración de Field en el repertorio dramático de antes de 1980.

A partir de 1980 empiezan a surgir películas americanas que respetan el principio de Field, lo cual es relativamente lógico. Es interesante añadir que esto nos lleva a terceros actos «fieldenianos» bastante largos (como en *Atrapado en el tiempo*).

Entiendo que el lector se sienta un tanto perdido[1] entre tantas teorías estructurales, que frecuentemente se aplican a los mismos ejemplos. He visto cómo dos personas se peleaban por un tercer acto partiendo ambos de definiciones diferentes. La dramaturgia no tiene ninguna importancia para el común de los espectadores. Lo que cuenta realmente es que la obra funcione. Sin embargo, para aquellos autores deseosos de estructurar una historia, estos puntos de divergencia pueden llegar a perturbar. Me parecía importante señalar su existencia para que sean bien entendidos. A cada autor le corresponde después adoptar aquella teoría con la que se encuentre más cómodo, o la que le preste un mejor servicio.

B. EL NUDO DRAMÁTICO

Definición

El nudo dramático es un acontecimiento que relanza la acción, que aporta una nueva piedra al edificio. Los hay que se escriben con mayúsculas y otros con

1. ¡En el programa informático *Dramática*, que se supone ayuda a escribir un guión, los autores defienden los 3 actos dinámicos y los 4 actos estructurales para una obra dramática!

minúsculas. Frecuentemente, concluye lo que precede y da pie a la continuación. En cierto modo, se puede decir que una historia va de nudo dramático en nudo dramático.

La mayor parte del tiempo, el nudo dramático constituye un obstáculo para el protagonista. Aunque no siempre. Puede ser una información importante que cambia el rumbo de la acción del protagonista, altera su curso, sin por ello obstruirlo. Un nudo dramático puede ser percibido como tal por el espectador, y no por el protagonista o por los otros personajes, porque éstos van o por delante o por detrás del espectador.

El clímax

El nudo dramático más importante de una historia es lógicamente el obstáculo más fuerte, lo que esquemáticamente llamamos la pared más alta. Es el acontecimiento final, y en general, aquel que aporta la respuesta definitiva a la cuestión dramática. Se sitúa, por lo tanto, al final del segundo acto, y lo cierra. Los anglosajones lo denominan «clímax», que quiere decir lo mejor, la apoteosis, el punto culminante, y en otro ámbito... el orgasmo.

Apuntaremos que en lingüística, la palabra «clímax» tiene otro sentido que viene del término griego *klimaks* (escala). Significa «gradación ascendente», lo que en dramaturgia llamamos el *crescendo*. Hay, por lo tanto, una vinculación entre ambos conceptos: el «clímax» de los lingüistas concluye con un «clímax» de dramaturgo.

Las funciones del clímax

El clímax no sólo es un momento álgido que se sitúa al final de la historia. Debe, igualmente, resolver los problemas que se han ido planteando durante el segundo acto. Es, a menudo, el último intento o la última etapa del protagonista antes de alcanzar su objetivo.

En las obras en las que el protagonista asume, resiste y se enfrenta a un muro antes de entender que no era el camino adecuado, el clímax es la gota que desborda el vaso, es decir, el elemento que genera el abandono del objetivo, y pone en marcha la transformación del protagonista.

Clímax y conflicto

Algunos ejemplos de clímax conflictivos:

— Un incendio (***Bambi, Haz lo que debas, Mi hombre es un salvaje,*** etc.).

— Un duelo, una carnicería, un tiroteo, una trifulca, una batalla (***Alexandre Nevski, El hombre tranquilo, La sombra del guerrero,*** etc.).

— Una carrera de persecución (***La cortina rasgada*** y muchas películas cómicas mudas como ***El tenorio tímido, The bank dick, o El moderno Sherlock Holmes***).

— El dudoso arranque de un sistema de riego (***Nuestro pan de cada día***).

Clímax y muerte

El clímax más frecuente del repertorio es la muerte de uno de los personajes. La lista es interminable. Resulta bastante lógico: la muerte es el gran clímax en la vida de un individuo.

En esta categoría de clímax, el suicidio ocupa un lugar preponderante. No tenemos más que ver ***Aida, El águila de dos cabezas, Áyax, La coartada, Alemania año cero, El amor de la actriz Sumako, Antígona, El carnicero, Las zapatillas rojas, Cyrano de Bergerac, Le dernier Spartiate, La ley del más fuerte, Entrée des artistes, Los espías, Falbala, La mujer de al lado, La mujer del cuadro, Mujeres en Venecia, Hedda Gabler, Jules y Jim, El quimérico inquilino, La señorita Julia, Magic, El marido de la peluquera, Empédocles, La muerte de un viajante, La muerte en directo, La gaviota, Morir de amor, El huevo de serpiente, Danzad, danzad malditos, No se juega con el amor, Pepe le Moko, Fedra, Romeo y Julieta, Ruy Blas, Sammy y Rosie se lo montan, Siete muertes sospechosas, Thelma y Louise, Tosca, Ha nacido una estrella, Esquina peligrosa, El fotógrafo del pánico...***

El suicidio fascina tanto a los autores que se ha convertido en el tema de varias obras en las que el protagonista pide morir o anuncia su intención de quitarse la vida: ***Mi vida es mía, Fuego fatuo, La grande bouffe, Harakiri.*** Pero viendo esta lista no exhaustiva —que, además, no tiene en cuenta los suicidios de comienzo de obra, o del tercer acto (por ejemplo ***Amadeus, Los comulgantes, Ifigenia, Amanece*** u ***Otelo***)—, me pregunto si el suicidio no ha perdido fuerza en dramaturgia. En general, un individuo se suicida porque su sufrimiento psíquico se ha vuelto insoportable y no ve más salida que la de poner fin a su vida. Demasiado frecuentemente en teatro o cine el suicidio es un gesto romántico. Los autores deberían quizá buscar otro recurso para concluir sus obras.

Clímax y acontecimiento

Al ser el clímax un nudo dramático, es lógico que los autores elijan para ello un acontecimiento importante, en ocasiones una conclusión y, a menudo, en presencia de un público:

— Una representación (***Dumbo, Candilejas, Noche de circo,*** etc.).

— Una boda (***El arte de vivir... pero bien, El graduado, La sirenita,*** etc.).

— Navidad (***Muchas cuerdas para un violín, Gremlins, De ilusión también se vive,*** etc.).

— Una prueba competitiva(***Babe el cerdito valiente, Carros de fuego, El boxeador,*** etc.).

— Un juicio (***La excepción y la regla, Más allá de la duda, El joven Lincol,*** etc.).
— Una rueda de prensa (***El presidente y Miss Wade***).

Clímax y espectacularidad

Hay autores que intentan terminar su acto segundo brillantemente. Esto les impulsa a añadir espectacularidad sin que ésta sea ni conflictiva ni significativa (por lo tanto, indispensable). Por ejemplo unos fuegos artificiales (***Impacto, La fête d'Henriette, Réjeanne Padovani***), un tiovivo que se embala (***Extraños en un tren***), una pista de circo gótica ahogada por el humo (***Entre salvajes***), una galería de espejos (***La dama de Shanghai***), una galería de espejos en un cine que proyecta ***La dama de Shanghai*** (***Misterioso asesinato en Manhattan***), en lo alto de una torre (***King Kong, Los vikingos***), un accidente ferroviario (***El número 17, El agente secreto, El expreso de Chicago***) o la muy clásica tormenta (***La bella y la bestia*** (Disney), ***La parada de los monstruos, El séptimo sello,*** etc.).

Pero aún más, puede ser que el clímax sea únicamente espectacular, sin que represente ningún obstáculo para el protagonista. En ***Sabotaje,*** el clímax tiene lugar en la cima de la estatua de la libertad. Y no constituye el obstáculo más fuerte con el que se enfrenta el protagonista, ya que en esa escena no es él quien corre riesgo de caer, sino el malo. Hitchcock [66], por otra parte, considera, con toda la razón, que se trata de un enorme error. Tendrá buen cuidado en no volverlo a cometer cuando escriba ***Con la muerte en los talones.*** En este último caso, serán el protagonista y su compañera los que arriesguen su vida en la cima del Monte Rushmore.

Una vez más, ¡cuidado con la espectacularidad! Ya que el deseo de proponer un clímax espectacular puede llevar al autor a sabotear tan importante nudo. Al final de ***El profesor de música,*** se genera un duelo de voces entre Jean (Philippe Voiler), alumno de Joachim (Jose Van Dam), y un rival. El protagonista de la escena es claramente Jean. No puede ser Joachim puesto que no está presente, ni la compañera de Jean que como nosotros asiste al duelo sin poder hacer nada. El único que puede alcanzar el objetivo de la escena (ganar el concurso) es Jean. Ahora bien, para que el jurado no se vea influenciado, se decide que los participantes lleven un antifaz. Llevan por lo tanto un antifaz y un disfraz. ¡Hay que reconocer que están espléndidos! Es hasta el cartel de la película. Desgraciadamente, cuando comienza el duelo nada nos permite identificar a Jean. En otros términos, el espectador es tontamente apartado de la escena. Esperamos, por lo tanto, el resultado del duelo como se espera el final del sorteo de la lotería. Hubiera bastado con hacer cantar a los participantes a cara descubierta y de espalda al jurado para conseguir que el espectador participara en el clímax. Pero habría que haber sacrificado esas bonitas caretas.

Cinco clímax singulares

Un famoso clímax conflictivo sin el menor asomo de espectacularidad es el de ***A puerta cerrada.*** Garcin comprende que ha sido condenado a torturar y a ser torturado por sus dos camaradas. Tiene entonces un corto monólogo que comienza por: *«Y bien, ha llegado el momento* para concluir con *el infierno, son los demás».* Y abandona su objetivo.

Los clímax de ***El tren del infierno*** y ***Dos hombres y un destino*** son conflictivos, aunque exentos de espectacularidad. Al final comprendemos que los protagonistas van a morir violentamente sin que se llegue a ver.

Puede suceder que el clímax no sea ni conflictivo ni espectacular. Lo cual deja entonces la rara sensación de que falta algo a la película. Es el caso de ***Encadenados.*** Alicia (Ingrid Bergman) está siendo envenenada por su marido. Devlin (Cary Grant) termina por darse cuenta. Se presenta en casa del marido y se lleva a Alicia, sin que el otro reaccione. ¡Así de fácil!

Para concluir con el apartado dedicado al clímax, citaremos el de ***Matrimonio de conveniencia,*** que es muy bonito. Durante toda la película, Georges y Brontë (Andie McDowell), que han contraído un matrimonio de conveniencia, intentan conocerse mejor para preparar la entrevista que los servicios americanos de inmigración les imponen. La decisión no ha sido baladí, ya que no se entienden y son completamente opuestos. El clímax, por supuesto, es la escena de la entrevista. Por turno, hablan de su cónyuge. Y como supuestamente tienen que hacer creer que su matrimonio es sincero, no dicen más que cosas buenas del otro, sólo le encuentran cualidades. Así, poco a poco, descubren —en la distancia, puesto que las dos conversaciones se llevan a cabo de manera separada y en paralelo—, que se comprenden mejor que lo que hubieran creído, y terminan por darse cuenta de que se quieren.

Incidente desencadenante

Segundo nudo dramático, en orden de importancia: el incidente desencadenante. Es el acontecimiento que rompe la rutina del futuro protagonista y le obliga a determinar un objetivo. Lógicamente se sitúa al principio de la historia, en el acto primero. Cuando se cuenta o se resume una historia, llega un momento en el que el narrador dice: *Hasta el día en que...* El incidente desencadenante es el acontecimiento que sigue a esa expresión.

La aparición del fantasma al comienzo de ***Hamlet*** y el accidente de coche al principio del ***El hombre del cadillac*** son dos incidentes desencadenantes famosos.

En muchas obras, el incidente desencadenante es un encuentro (a menudo el clásico «chico conoce a chica»), por ejemplo, entre:
— Romeo y Julieta.
— Don José y Carmen (***Carmen***).
— Eliza y Higgins en ***Pigmalión.***

— Luke (Buster Keaton) y Sally en ***El cameraman.***
— David (Cary Grant) y Susan (Katherine Hepburn) en ***La fiera de mi niña.***
— Garance (Arletty) y Debureau (Jean-Louis Barrault) en ***Los niños del paraíso.***
— Phyllis (Barbara Stanwyck) y Walter Neff (Fred MacMurray) en ***Perdición.***
— Marie (Simone Signoret) y Manda (Serge Reggiani) en ***París, bajos fondos.***
— Karin (Ingrid Bergman) y Antonio (Mario Vitale) en ***Stromboli.***
— Guy (Farley Granger) y Bruno (Robert Walker) en ***Extraños en un tren.***
— Isaac (Woody Allen) y Mary (Diane Keaton) en ***Manhattan.***
— Frank Poupart (Patrick Dewaere) y Mona (Marie Trintignant) en ***Serie negra.***
— Bob (Gérard Depardieu) y Antoine (Michel Blanc) en ***Traje de etiqueta.***
— Anna (Elena Sofonova) y Romano (Marcello Mastroianni) en ***Ojos negros.***

En ocasiones el incidente desencadente es una muerte: un asesinato en ***La bandera, La soga, La carta, Yo confieso, Río Bravo, Sed de mal*** y tantas otras; un suicidio como en ***Europa 1951*** o ***La huelga;*** o una muerte natural en ***Ciudadano Kane, Milou en mayo*** o ***Bienvenido Mister Chance,*** etc.

Incidente desencadenante y final del primer acto

El incidente desencadenante no tiene porqué encontrarse al final del primer acto. Es evidente cuando el futuro protagonista no está presente. Al comienzo de ***Los tres días del cóndor,*** Turner (Robert Redford) abandona su lugar de trabajo para ir a buscar bocadillos. Todos sus colegas son misteriosamente asesinados. Es el incidente desencadenante. Turner vuelve al trabajo y descubre la matanza. Pero no dispone del objetivo. Vuelve a su casa y descubre que unos individuos un tanto sospechosos andan buscándole. Llama a sus jefes, que le tienden una trampa. Es en ese momento cuando se fija un objetivo: aclarar el asunto.

Sin embargo, aunque el futuro protagonista forme parte del incidente desencadenante, puede tardar un momento en fijarse un objetivo, aunque siempre antes del final del primero. El encuentro entre Eliza y Higgins tienen lugar en el Acto I de ***Pigmalión.*** En ese momento, Higgins se vanagloria de poder convertir a una mujer de la calle en una princesa. Sin embargo, no tiene la intención de hacerlo. Sólo se decide en el Acto II cuando Eliza va a verle. En ***Casa de muñecas*** el incidente desencadenante es el chantaje de Krogstad. Pero Nora tarda un momento en comprender la importancia del problema y en decidirse a pasar a la acción. El primer acto concluye en ese momento.

Obras sin incidente desencadenante

Algunas obras carecen de incidente desencadenante, lo cual no impide que funcionen. Puede suceder que no haya incidente desencadenante ni anterior, ni posterior al comienzo del relato. Un individuo puede querer deshacerse de su mujer porque, poco a poco, le resulta insoportable, y no porque un acontecimiento preciso y concreto haya precipitado las cosas. No obstante podemos imaginar que ha habido una última gota que ha terminado por desbordar el vaso. Es el caso de Braconnier (Michel Simon) en ***La poison.***

Por otra parte, a veces sucede que un acontecimiento esencial no es mostrado, sino narrado por el protagonista. En ***Edipo Rey*** no se ven los estragos de la peste, pero se habla de ello. Tampoco se ve al caballo de Ferdinard comerse un sombrero de paja al principio de ***Un sombrero de paja en Italia.*** Del mismo modo que tampoco se representa el asesinato de Hamlet padre, lo sabemos gracias al fantasma. En estas condiciones, ¿cuál es el incidente desencadenante? ¿La peste o su anuncio? ¿El asesinato del rey o su narración? En realidad importa poco. El autor está más interesado en mostrar las cosas que en narrarlas pero, tanto en un caso como en el otro, se produce un acontecimiento en la vida del protagonista que le obliga a fijarse un objetivo.

Una herramienta bien práctica

No obstante, la ausencia total de incidente desencadenante (mostrado o narrado) puede ser una desventaja, ya que es extremadamente útil a la hora de ayudar al espectador a entender el objetivo y las motivaciones del protagonista. Cuando por ejemplo, al principio de una historia un personaje se evade de la cárcel, o pierde su empleo, o le roban su documentación, no es necesario explicar con todo detalle cuál va a ser su objetivo. En ***Nevada Smith,*** el protagonista (Steve McQueen) debe matar a tres bandidos. Nos podríamos preguntar porqué no haber visto el incidente desencadenante, cuando los padres de Nevada Smith son asesinados por los bandidos en cuestión.

Si Eric Rochant hubiera incluido un incidente desencadenante en ***Aux yeux du monde*** habríamos entendido porqué quiere dejar boquiabierta a su amiga secuestrando un autobús.

En ***La novia vestía de negro,*** Truffaut contaba con un incidente desencadenante [(el asesinato del marido de Julie Kohler (Jeanne Moreau)] pero, en lugar de situarlo al principio de la película, lo presenta bastante adelantada la acción, bajo la forma de *flash-back.* A partir de ese momento entendemos porqué Julie pretende vengar el asesinato de su marido cuando nos interesamos por su historia —con la reserva de que no encuentra ningún obstáculo.

Al comienzo de ***Amistades peligrosas,*** la Señora de Merteuil (Glenn Close) pide a Valmont (John Malkovitch) que la vengue de su amante, el Conde de Gercourt. Ella le propone que seduzca a la joven Cécile de Volanges, que va a casarse con Gercourt. Las razones de esta venganza son bastante confusas.

En *Valmont*, por el contrario, las razones de la Señora de Merteuil (Annette Bening) están claras, gracias a la presencia del incidente desencadenante. Gercourt (Jeffrey Jones), el amante de la Señora de Merteuil, se muestra esquivo en cuanto a futuras citas. Parece que ya no quiera verla. En la escena siguiente, ella se entera de que se ha comprometido con Cécile de Volanges. Herida en su orgullo, decide vengarse. Curiosamente, el resto de la película no está a la altura de las expectativas del comienzo. Las motivaciones de Valmont y de la Señora de Merteuil caen, a continuación, en una confusión —también llamada una compleja sutileza—, mientras ***Las amistades preligrosas*** se vuelve más legible.

Una comparación similar puede hacerse entre ***La discreta*** y ***Las maniobras del amor***, cuyos protagonistas pretenden conseguir los favores de una mujer elegida al azar. En la primera, realizada por Christian Vincent, las razones del protagonista están muy claras y es el incidente desencadenante el que nos ayuda a entenderlas; Antoine (Fabrice Lucchini) vive una ruptura sentimental, lo que le impulsa a querer vengarse de las mujeres.

En la segunda película, de René Clair, es mucho más indeterminado. Nos presenta al teniente Laverne (Gérard Philippe) como un seductor impenitente, que ha hecho sufrir a cuantas mujeres bonitas hay en la ciudad —el principio de la película es un notable trabajo de presentación y caracterización de una docena de personajes. Pero Laverne está triste. Le gustaría sentir un verdadero flechazo. Un civil, Chartier (Jacques François), afirma que no se quiere a los militares, sino a sus uniformes. Y añade: *«De ser yo el teniente Laverne, así es como elegiría a mi próxima conquista...»*. En ese momento tenemos una elipsis. Vemos a Laverne y a Chartier, y comprendemos que han hecho una apuesta: Laverne debe conquistar a la señora X. Pero, ¿por qué? Si es Chartier quien ha provocado la apuesta, éste deberá fijar como condición que Laverne no utilice su uniforme. Ahora bien no se dice nada. Y ¿por qué ha aceptado Laverne?¿Porque tiene ganas de saber lo que es un flechazo? No es este tipo de apuesta la que le permitirá alcanzar su objetivo. En resumen, un pequeño incidente desencadenante o una elipsis más corta en ese momento de la película nos hubiera ayudado a entenderla mejor.

El incidente desencadenante como generador de acción

El incidente desencadenante es de tal potencia que puede lanzar la acción sin que ésta cuente con un objetivo muy claro.

En ***La escapada***, la acción la genera el encuentro entre Bruno (Vittorio Gassman) y Roberto (Jean-Louis Trintignant). En ***La rosa púrpura de El Cairo***, un personaje de película sale de la pantalla y entra en la realidad. Todas las aventuras que siguen se derivan de este incidente. En ***La jauría humana***, la evasión de Bobby Reeves (Robert Redford) hace saltar el polvorín. A menudo, es la llegada de un individuo a un mundo en equilibrio lo que desencadena la emoción general: Saint Clair (Louis Jouvet) llega a un asilo para cómicos (***Fin de jornada***). Una visita (Terence Stamp) a una rica familia milanesa (***Teorema***). Mc-

Murphy (Jack Nicholson) a un asilo (***Alguien voló sobre el nido del cuco***), o una asistenta muy lúcida a una casa (***Le don d'Adèle***).

El carácter fortuito del incidente desencadenante

Es raro que el incidente desencadenante sea generado por el futuro protagonista, como el nombramiento de Casio por Otelo. Es el caso en ***La rosa púrpura de El Cairo***, donde a fuerza de ver y revisar la misma película Cecilia (Mia Farrow) termina por despertar la curiosidad de uno de los personajes de la misma, o en ***La belle equipe*** en la que los protagonistas ganan a la lotería, o en ***Matrimonio de conveniencia***, cuyo incidente desencadenante es el matrimonio de conveniencia entre Brontë y Georges.

Sin embargo, la mayor parte de las veces el incidente desencadenante es un elemento fortuito, en ocasiones (pero no siempre) conflictivo, que —como acabamos de ver— trastorna la vida de un personaje. Hemos visto, estudiando los obstáculos externos y el *deus ex machina*, que el espectador acepta mal la casualidad. Una única excepción: el incidente desencadenante. Probablemente porque la acción no ha comenzado aún. El incidente desencadenante forma parte de las premisas de una historia y los hay muy rebuscados sin que ello suponga un problema.

Los encuentros citados anteriormente son elementos fortuitos. Con respecto a su encuentro con Mozart (***Amadeus***), Salieri dice: *«Esa velada habría de cambiar mi vida»*. Muchos protagonistas podrían decir otro tanto de su incidente desencadenante, aquellos, por ejemplo, cuyo incidente desencadenante es una herencia o una promesa de herencia (ver ***Siete ocasiones*** o ***El secreto de vivir***).

Otro incidente fortuito

Sin embargo, cuando un incidente fortuito no lanza el objetivo del protagonista, sino el medio que va a utilizar para alcanzarlo, el espectador lo acepta peor. En ***La poison*** Braconnier (Michel Simon) quiere deshacerse de su mujer pero no sabe cómo. Ya tiene pues su objetivo y un primer obstáculo: no sabe cómo hacerlo. De pronto, oye por radio la entrevista a un abogado que le ofrece precisamente, en bandeja de plata, el medio ideal de alcanzar su objetivo. Esta emisión de radio no puede ser considerada incidente desencadenante, y su carácter fortuito la asemeja más a un *deus ex machina*.

Este tipo de encadenamiento funciona mejor en ***El apartamento***. El objetivo de C.C. Baxter es seducir a Fran Kubelik, a la que conoce nada más empezar la película. No existe, por tanto, incidente desencadenante. A pesar de eso, Baxter no intenta alcanzar su objetivo desde el comienzo porque cree que no dispone de los medios para hacerlo. Sólo cuando le ofrecen un ascenso y unas entradas para el teatro se decide a pasar a la acción. Contrariamente al caso de ***La***

poison, este nudo dramático que le proporciona los medios para alcanzar su objetivo no es un *deus ex machina*, ya que Baxter ha luchado mucho para conseguir ese ascenso.

Rutina de vida y necesidad dramática

El comienzo del primer acto sirve para presentar a los personajes. Habitualmente, se muestra al futuro protagonista en lo que los norteamericanos llaman su «rutina de vida», expresión cuyo significado es lo suficientemente evidente como para que no se explique. Luego viene el incidente desencadenante que rompe esa rutina y lanza al futuro protagonista tras la pista de su objetivo. ***Hamlet*** y ***La ventana indiscreta***, por dar sólo dos ejemplos, están construidos siguiendo dicho esquema.

En ocasiones, la rutina de vida del futuro protagonista hace patente un problema que será abordado a lo largo del acto segundo. Los teóricos dicen entonces que el protagonista tiene una «necesidad dramática». Al principio de ***Mis dobles, mi mujer y yo***, los guionistas nos presentan a Doug (Michael Keaton), empresario desbordado de trabajo, que sufre por no disponer de un minuto para él. Su necesidad dramática está clara. Surge entonces el incidente desencadenante. Doug conoce a un científico que sabe clonar al ser humano y que le propone clonarle para resolver su problema. Desgraciadamente, este encuentro es fortuito y, como hemos visto, la casualidad en una obra de ficción esconde al autor. Resultado, todos nos decimos que los guionistas le han allanado demasiado el camino a Doug.

En otras palabras, cuando al comienzo del primer acto se presenta a un personaje junto con su necesidad dramática, es mejor que el incidente desencadenante provenga del propio personaje y no de la casualidad.

Parents à mi-temps sale airoso de este delicado ejercicio. Veamos los hechos. Noemí (Salomé Stevenin) es la hija única de Alice (Charlotte de Turckheim) y Paul (Robin Renucci), que llevan seis meses separados. Noemí sufre por tener que pasar una semana en casa de cada uno. Las tres primeras escenas de la película presentan su rutina de vida, y su necesidad dramática. En la primera escena vemos a Noemí que en presencia de su profesora reconoce que el hecho de tener dos casas le genera problemas de intendencia. Dicho esto, no adopta el papel de víctima. En la segunda se ve una pelea entre Paul y Alice el día del cumpleaños de su hija, y permite explicar el reparto del tiempo de Noemí. Tercera escena, Noemí sueña: *«Me gustaría que fuera como antes cuando se hacían carantoñas...»*. Nosotros entendemos que ante la imposibilidad de reconciliarse, los padres de Noemí podrían como mínimo dejar de discutir. Llega el incidente desencadenante: en plena representación escolar, Noemí declara su deseo de vivir bajo un único techo con sus padres. Esta crisis pública obliga a Paul y Alice a ir al psicólogo escolar. Entendemos que tienen la necesidad de hacer algo, aunque no quieren volver a vivir juntos. Noemí encuentra la solución: ella vivirá en

su apartamento y sus padres vendrán por turno una semana cada uno. Con esto empieza el segundo acto. En el caso de ***Parents à mi-temps***, el incidente desencadenante es generado por la necesidad dramática del futuro protagonista.

El paso entre el primer y el segundo acto

Anteriormente hemos visto que el paso entre el primer y el segundo acto es en ocasiones discreto, bastante más discreto que el incidente desencadenante —cuando no coinciden. Y con todo, es también un nudo dramático e incluso un nudo dramático capital que merece toda la atención por parte de los autores.

Puede tratarse sencillamente de una declaración de intenciones, como en el caso de ***Hamlet***, ***Edipo Rey*** o esas obras en las que un personaje se ve investido de una misión (***La cabra***, por ejemplo). Puede ser, como en ***Casa de muñecas***, el momento en que se descubre algo. Puede ser la primera ruptura del equilibrio después de la llegada de un intruso como en ***Alguien voló sobre el nido del cuco***. Pero, independientemente de su forma, la transición entre el primer y el segundo acto se hace necesaria. En ocasiones, es evidente y es consecuencia lógica de lo que se ha generando. Otras veces, necesita una escena entera.

El golpe de efecto

Un golpe de efecto, o sorpresa, es un nudo dramático inesperado para el espectador (aunque, cuidado, no necesariamente para los personajes del relato). Entre éstos, los hay de todo tipo. En el capítulo dedicado a la ironía dramática volveremos a tratar el mecanismo de la sorpresa que tanto gusta al espectador.

Observemos que el nudo dramático no es forzosamente una sorpresa. El nacimiento de un niño es un gran nudo dramático, y rara vez es una sorpresa. Si alguien que juega a la lotería gana 300 millones, es también un nudo dramático —nunca se es el mismo después de haber ganado tal cantidad— sin embargo, sólo es una media sorpresa, puesto que era algo posible.

Tres tipos de golpes de efecto

Distinguiremos tres tipos de golpes de efecto:

1. En el curso de la acción. La mayor parte de las obras tienen al menos uno o dos grandes golpes de efecto. ***Juego de lágrimas***, ***Laura***, ***Con la muerte en los talones***, ***Niebla en el pasado***, ***Psicosis***, ***Alguien voló sobre el nido del cuco***, tienen cada una al menos un fantástico golpe de efecto —que no revelaré, al igual que los que siguen, para no privar al espectador de ese placer. Algunas obras los acumulan y pasan a convertirse en su manera de evolucionar (ver ***La huella***, ***Trampa***

mortal, o Un cadáver a los postres). Los autores de «las obras bien hechas» llegaron hasta a abusar. ***Le verre d'eau*** constituye un verdadero y cansado festín. Las obras teatrales de Feydeau están llenas. Resulta tanto más cansado cuanto que muchos de esos golpes son gratuitos. De repente, aparecen personajes que no tienen más objeto que mantener despierto al espectador y acumular obstáculos externos para el protagonista. Los golpes de efecto también tienen cabida en las películas de terror o aventuras, en las que la sorpresa pretende dar miedo (ver ***Alien, el octavo pasajero, Carrie, Tiburón, El diablo sobre ruedas, Carretera al infierno, Indiana Jones y el templo maldito, Estoy vivo, Misery, El silencio de los corderos,*** *etc.*).

2. Al final de la película. Es la última revelación que no aporta mucho a la acción — puesto que ya ha concluido—, pero que gratifica al espectador al que le gusta verse sorprendido dentro de los límites de lo verosímil. ***El último metro*** o ***El baile de los vampiros*** ofrecen ese tipo de regalo. En algunos casos, esta revelación final tiene un alcance más profundo. Aporta una nueva explicación a todo lo que acabamos de ver. Es el caso de ***El golpe, Association de malfaiteurs, Homicidal, Más allá de la duda, El planeta de los simios, ¿Qué fue de Baby Jane?*** Al final de ***Testigo de cargo*** hay tres golpes de efecto sucesivos, que se encadenan con tanta rapidez que no nos dejan tiempo para comprender su alcance. Es igualmente el caso en ***Las diabólicas,*** aunque la concatenación es más lenta.

A veces se denomina remate a estos golpes de efecto finales. El final de ***Humulus el mudo*** (ver el capítulo 13), los *sketchs* de ***Monstruos de hoy*** o los de ***¡Qué viva Italia!,*** o los episodios de la serie ***Alfred Hitchcock presenta*** tienen buenos ejemplos —ver ***El ataúd de cristal*** en el que una mujer dedica su vida a encontrar el cuerpo de su difunto marido para descubrir, al final, que quería a otra. Igualmente, los cortos están llenos de golpes finales. El principio es el mismo que para de algunos relatos cortos, o en las historias cómicas. En el anexo dedicado a los cortometrajes, el 21, volveré a abordar este tema.

3. Al comienzo del tercer acto (ver más adelante).

Un nudo dramático especial

La mayor parte de las obras teatrales disponen de una estructura simple: primer acto-segundo acto-tercer acto, con un incidente desencadenante en el primer acto y un clímax al final del segundo. Lo cual da lugar al esquema siguiente:

```
Primer acto            Segundo acto              Tercer acto
_____*_____|_____________________________________*|_________
incidente                                  clímax
desencadenante
```

En las «obras logradas» encontramos una estructura un tanto diferente, una modificación de la estructura simple, que más tarde pasó a ser utilizada por

el cine —lo que no quiere decir que esté presente en todas las películas. Consiste en introducir un golpe de efecto al comienzo del acto tercero que relance la acción. Como si el autor dijera al público: «¡Alto! ¡No se vayan!». La respuesta dramática no ha sido la más adecuada, surge algo que pone todo en entredicho y que anima al protagonista a seguir con su objetivo (¡cuidado! el mismo objetivo). Ello implica una segunda respuesta a la misma cuestión dramática.

El tercer acto de esta estructura modificada puede ser entonces un poco más largo que en la estructura clásica. Si el desglose de los 3 actos simples nos lleva a 20-75-5 páginas (o minutos), en la estructura modificada es de 20-70-15 páginas. [NOTA: Se trata de cifras orientativas].

El tercer acto modificado se construye de la misma manera que la totalidad de la que forma parte: cuenta con su propio incidente desencadenante (el golpe de efecto), su propio clímax, que aporta la segunda respuesta a la misma cuestión dramática, y su propio tercer acto. Lo cual da como resultado:

```
Primer acto            Segundo acto              Tercer acto
_____*_____|_____________________________________*|_________
incidente                                  clímax 1
desencadenante                             clímax 2
```

E.T. (***E.T. el extraterrestre***) muere. Se acabó. El segundo acto ha concluido. De repente, se dan cuenta de que aún tiene un suspiro de vida. Su objetivo (volver a casa) vuelve a activarse. Intenta alcanzar su objetivo, esta vez con la ayuda de Elliott (Henry Thomas). Y esta vez lo consigue.

Después de quince días, Tintín y Haddock siguen sin encontrar el tesoro (***El tesoro de Rackham El Rojo***). Abandonan y vuelven a Europa. Final del segundo acto. Golpe de efecto: el castillo de Moulinsart está en venta, lo cual pone a Tintín sobre la pista del tesoro. Y, esta vez, lo encuentra.

Observemos que este segundo incidente desencadenante no puede ser fortuito, al contrario que el del primer acto. Sino sería un *deus ex machina* o, en el mejor de los casos, un *diabolicus ex machina*. Por lo tanto, es necesario que sea una consecuencia de lo que ya ha sucedido —aunque naturalmente sorprendiéndonos.

Dos respuestas dramáticas opuestas

La mayor parte de las veces, la segunda respuesta dramática es contraria a la aportada al final del acto segundo. Por ejemplo, en muchas películas hollywoodienses el protagonista fracasa al final del segundo acto para luego triunfar al final del tercer (ver el caso de ***E.T. el extraterrestre*** y ***El tesoro de Rackham El Rojo*** más arriba, así como las construcciones de ***Astérix y el caldero*** y ***El apartamento*** más adelante).

En ocasiones, la respuesta dramática es la misma (generalmente positiva), aunque hace falta insistir para obtenerla. Es el caso en ***Alien, el octavo pasajero*** o

Alien (el regreso). Parece que finalmente el monstruo está muerto, cuando sorpresa: sigue vivo. Y vuelta a empezar.

Los ejemplos en los que la primera respuesta es afirmativa, y después del golpe de efecto del principio del tercer acto la respuesta pasa a ser negativa son bastante excepcionales. ***La amenaza*** es uno de los pocos en atreverse a decepcionar al espectador hasta ese punto. ***Los niños del paraíso*** también funciona así. Al final del acto quinto, Bautista (Jean-Louis Barrault) ha alcanzado finalmente su objetivo: conseguir que Garence (Arletty) le quiera y se acuesten juntos. Golpe de efecto: Nathalie (Maria Casares) aparece y les monta una escena. Garance decide entonces desaparecer. Bautista intenta dar con ella en vano. El segundo clímax, el del tercer acto, tiene lugar en un boulevard abarrotado y carnavalesco.

Golpe de efecto sobre golpe de efecto

Algunas obras no terminan de concluir. Parece como que has llegado al final del acto segundo, y de súbito un golpe de efecto. Parece que se ha llegado al final del segundo acto del tercer acto cuando surge otro golpe de efecto. La construcción de ***Le verre d'eau*** y ***El cabo del terror*** sigue esta pauta. Naturalmente en estos casos es difícil decir dónde acaba el segundo acto y dónde comienza el tercer. En cualquier caso, en mi opinión, terminan por cansar.

Golpe de efecto y clímax simultáneos

Suele pasar que se confundan el golpe de efecto del tercer acto y el clímax que se supone debe derivarse de aquél. Nos encontramos, entonces, ante un nudo dramático que reactiva y resuelve la acción. Al final del clímax de ***La jauría humana*** Calder (Marlon Brando) consiguió salvar la vida de Bobby (Robert Redford). Se prepara para meterlo en la cárcel cuando, golpe de efecto, un habitante de la ciudad dispara contra Bobby a bocajarro. Este nudo dramático cambia la respuesta dramática sin por ello relanzar la acción (véanse más adelante los ejemplos de ***Tartufo*** y ***La vida de Galileo Galilei***).

Justificación de la estructura modificada

La estructura modificada presenta un primer interés: propone un relanzamiento importante, y frecuentemente gratificante. Pero, cuando la primera respuesta dramática es negativa y la segunda positiva, es posible que la estructura modificada tenga un significado más profundo; ya que, en general, pretende hacer pasar al espectador de la decepción a la felicidad, aunque mediante un paso lógico. En cierto modo, la estructura modificada del tipo [1 no, 2 sí] nos recuerda que una ligera sensación de malestar no es del todo mala, que el placer o el éxito pueden venir de la mano del desamparo. En otras palabras, que no puede haber renacimiento con lo que ello implica de positivo si no hay muerte (en el sentido figurado: fracaso, depresión, renuncia...). Ahora bien, no hay nada más vivo que el renacimiento.

La estructura modificada del tipo [1 no, 2 sí] denota un pensamiento positivo. No es casualidad si Frank Capra —a quien Truffaut [144] llamaba al «curandero»— la utilizaba muy a menudo (ver más adelante el análisis de ***¡Qué bello es vivir!***).

El clímax medio

Algunos teóricos hacen hincapié en la existencia de un tercer nudo dramático importante, llamado a veces el *mid-act climax* o la *first culmination* (primer punto culminante), y que se sitúa en mitad del acto segundo.

Se trataría de un nudo dramático fuerte que relanza la acción (sin cambiarla) en una nueva dirección.

El repertorio no ofrece suficientes ejemplos claros de clímax medio, aunque, sin embargo, se puede encontrar una justificación. Al cabo de un momento —por ejemplo una hora—, el espectador de una película o de una obra de teatro se ha acostumbrado al tono y al estilo de la obra e incluso a la fuerza de los obstáculos. Para mantener la atención, el autor se ve obligado a acentuar la intensidad de los conflictos, lo que no siempre es posible. Otra solución consiste en colocar un nudo dramático en medio del segundo acto, que repentinamente dé una nueva explicación a la acción y recupere el interés del espectador. Este nudo debe, por lo tanto, ser sorprendente, a falta de conflictivo. En otras palabras, el clímax medio permite no conjugar todo el segundo acto según el mismo modo, tratar la misma acción desde puntos de vista diferentes, es decir, evitar la monotonía.

Un crimen puede cumplir el papel del clímax medio. Cuando el objetivo de un protagonista es matar a alguien (ver ***La poison*** o ***Perdición***), es raro que el asesinato constituya el clímax de la historia (salvo en las historias de venganza). La segunda parte del objetivo, es decir, salir airoso, se aborda en la segunda mitad de la obra. Lógicamente, entonces, el asesinato va en el medio. Es, igualmente, el caso de los atracos o las evasiones —cuando están bien hechos.

Es importante que el clímax medio se sitúe en el medio de una acción ya instalada. La escena 3 del Acto III de ***Lorenzaccio*** en la que nos enteramos de que Lorenzo participa en los desenfrenos de Alejandro de Médicis para obtener su confianza y poderlo matar, hubiera podido ser un clímax medio. Sólo que este nudo dramático sirve también de declaración de intenciones para toda la obra. Hasta esta escena, nos imaginamos que Lorenzo tiene una idea en la cabeza, sin por ello haber llegado al segundo acto. La escena 3 del Acto III se sitúa en la mitad de la obra aunque no en medio del segundo acto.

En resumen, el clímax medio es una herramienta en la cual conviene pensar. Puede, entre otras cosas, ayudar al autor a llenar su segundo acto. Sin embargo, debe manejarse con cuidado, ya que si ha sido mal elegido puede llegar a cerrar la acción —es decir, se convierte en un corto clímax— y relanzar una segunda acción.

El gancho

Un gancho (*cliff-hanger* en inglés) es un nudo dramático conflictivo situado al final de una obra y que va destinado a suscitar el deseo de conocer lo que viene a continuación. Es, por lo tanto, un conflicto no resuelto. En otras palabras, el gancho plantea una cuestión dramática.

Se utiliza, más que nada, en los episodios de las series televisivas o radiofónicas, cuyo antepasado en el cine de los años 1910 y 1920 era el serial o la película por capítulos (ver ***Judex***, ***Fantomas*** o ***Los vampiros*** de Louis Feuillade).

El cómic también lo utiliza habitualmente en la mayor parte de los álbumes por entregas. Jean-Michel Charlier es el gran especialista del gancho, guionista de ***Barbe-Rouge***, ***Blueberry***, ***Buck Danny***, ***Tanguy y Laverdure***. La última plancha de ***Khaïr el More*** es elocuente: el protagonista está a punto de ser ejecutado y en la última viñeta no duda en resumir las cuestiones dramáticas: *¿Conseguirá Eric escapar de la cuerda que le espera? ¿Desaparecerá Caroline víctima de las maquinaciones del «hombre negro»? ¿Tendrá éxito el diabólico plan de Spada?* Lo sabrán leyendo las nuevas aventuras de Eric y Barbarroja: ***«La captive des Mores»***.

Más sutil todavía: la última viñeta de ***A la poursuite du prince charmant***. La protagonista, Hélène Cartier, es bígama. Se lanza a la búsqueda de su primer marido en compañía del segundo, que se hace pasar por su primo. Tras muchas aventuras, finalmente lo encuentra en la India. El episodio concluye aunque no así las aventuras de Hélène Cartier. Para reactivarlas, Christian Perrissin coloca tres ganchos en un mismo dibujo: un periodista se dispone a lanzar un escándalo, el príncipe de Copra se plantea recuperar su tesoro y el primer marido de Hélène se asombra de las relaciones que ella mantiene con su «primo».

En ***Tintín en América*** hemos visto que podía colocarse un gancho en la mitad de una obra, en la parte inferior de una plancha, por ejemplo. En el teatro clásico, muchos actos logísticos concluían con un gancho, justo antes de que cayera el telón. Al final del acto III de ***Horacio***, el viejo Horacio profiere amenazas respecto a su hijo. Al final del Acto II de ***Casa de muñecas***, Nora se dispone a agotar su última oportunidad. Hoy en día, en la televisión el telón teatral se ha visto sustituido por lo que poéticamente llamamos una «página publicitaria» y que siempre llega detrás de un gancho.

La crisis

Para algunos teóricos, entre los cuales se encuentra Edward Mabley [94], el clímax es el momento preciso en que se establece la respuesta dramática. Es un punto de equilibrio. A la situación inestable que precede inmediatamente al clímax se la llama crisis. Sería el último momento en que la respuesta dramática es aún dudosa. Resumiendo, para Edward Mabley y otros, lo que se ha venido llamando clímax se divide en crisis + clímax.

No sólo es una distinción que no me parece de una gran ayuda para el autor, sino que, en algunos casos, la crisis está muy lejos del clímax e incluso, en ocasiones, no forma parte de la obra. Sería el caso de aquellos relatos que presentan el curso inexorable del destino. Debido a que ese curso es inexorable, sólo hay una salida posible. Así pues, y siempre para Edward Mabley, la crisis de ***Edipo Rey*** o la de ***El espectro del pasado*** tienen lugar antes del comienzo de la obra.

La idea coincide con otras teorías según las cuales la crisis está relacionada con el libre albedrío del protagonista. Sería el momento en que el protagonista tiene aún la posibilidad (¿la libertad?) de dar marcha atrás. Pero si, en una obra, cualquiera que ésta sea, el protagonista tiene la feroz voluntad de alcanzar su objetivo, no debería poder volverse atrás una vez que comienza la acción. Por lo tanto, para toda obra, la crisis debería ser o bien el incidente desencadenante, o bien el momento en que el protagonista se da un objetivo, es decir el paso del acto primero al acto segundo.

Y, además, vuelve a plantearse la famosa (y halagadora) cuestión del libre albedrío. Cuando nos han confundido con otro y hemos sido secuestrados por unos espías (***Con la muerte en los talones***), uno no se pregunta qué irán a hacer conmigo, sólo intenta salir de ésa.

Las obras que abordan esta opción, la libertad de adoptar o no un objetivo son muy raras. Sólo veo ***Hamlet*** y con muchas reservas. Hamlet pone en entredicho el fundamento de su objetivo después de habérselo impuesto sin la menor vacilación, y dudo mucho que Freud [52] mencione el libre albedrío con respecto a él. En ***Tintín en el Tíbet***, Tintín podía haberse negado a ir en búsqueda de Chang. Por su parte Kane (Gary Cooper) podía haberse ido de luna de miel renunciando a enfrentarse con Miller (***Solo ante el peligro***). Pero estos momentos de elección, que constituyen la crisis para algunos teóricos, han quedado sin desarrollo.

Es quizá una pena y tal vez sea una pista que haya que explorar, aunque en estas condiciones la crisis me parece un concepto que se presta a confusión. Creo que un autor puede dejarla de lado a la hora de estructurar su obra.

C. EJEMPLOS DE CONSTRUCCIÓN

En las obras que se comentan a continuación indico la naturaleza del protagonista, de su objetivo y de sus obstáculos, la estructura en 3 actos y los princi-

pales nudos dramáticos. Como vamos a ver, la mayor parte de las obras no respetan el modelo sintético al pie de la letra. Es normal. En primer lugar, no he elegido las más evidentes. Por otra parte, las grandes obras son generalmente excepciones. La gran cuestión es: ¿hasta qué punto son excepciones?

Para apreciar cada análisis, es indispensable que el lector conozca bien la obra en cuestión.

AMADEUS (LA OBRA DE TEATRO)

Incidente desencadenante: La tarde en que Salieri conoce a Mozart, tanto al hombre como al músico.

Protagonista: Salieri. Es evidente que Mozart también padece un conflicto, aunque en menor medida que Salieri que, además es el motor de la acción. Mozart es el antagonista.

Objetivo: Deshacerse de los celos que le corroen.

Medio: Causar la muerte de Mozart.

Paso del primer al segundo acto: El objetivo de Salieri se comprende en dos tiempos. Al comienzo de la obra cuando los Venticelli hablan del asesinato de Mozart a manos de un tal Salieri. Y después de esa terrible escena en la que Mozart reescribe la marcha de Salieri y éste dice: *«¿Es hora de que empiece a pensar en el asesinato?»*. Después de esta escena quedan claros los derroteros de la acción.

Obstáculos internos: La mediocridad de su talento, y su orgullo. La admiración de Salieri ante el genio de Mozart es también un (bello) obstáculo interno. Salieri se siente culpable de destruir a un músico tan brillante. Este obstáculo no ha sido verdaderamente aprovechado, por momentos se percibe que Salieri no está del todo convencido.

Obstáculo externo: El genio de Mozart.

Clímax: Mozart se vuelve loco. [NOTA: en la película de Forman, el clímax es la muerte de Mozart].

Respuesta dramática: Positiva. Con la muerte de Mozart, Salieri deja de ser corroído por los celos.

Tercer acto: Mozart muere. Entonces —golpe de efecto— Salieri cae en la cuenta de que su problema no se acaba ahí. Mozart va a sobrevivir gracias a su música. Salieri siempre será presa de los celos.

Clímax del tercer acto: 35 años después de la muerte de Mozart, Salieri se corta el cuello. [NOTA: En la película es más la culpabilidad que los celos la razón del suicidio].

Segunda respuesta dramática: Negativa.

ASTÉRIX Y EL CALDERO

Incidente desencadenante: El descubrimiento del robo (página 10).

Protagonista: Astérix.

Objetivo: Saldar la deuda de honor de su aldea.

Paso del primer al segundo acto: Página 11 (*«Volveré...»*).

Obstáculos internos: Astérix no es un buen negociante. Podemos considerar que su ingenuidad es un obstáculo. Si fuera más espabilado habría adivinado que todo es un montaje de Moralelástix.

Obstáculo externo de origen interno: Obélix es muy agradable pero es mejor no contar con él. Moralelástix.

Obstáculo externo: Los ladrones no son ni los romanos, ni los piratas. Las estatuas no valen nada. Las arcas del banco están vacías.

Clímax: El atraco (páginas 40-41).

Fin del segundo acto: Página 42 (*«No creo...»*). Astérix abandona su objetivo.

Respuesta dramática: Negativa.

Golpe de efecto: Páginas 42-44, el recaudador con un dinero que huele a cebolla.

Clímax del tercer acto: El duelo (página 47).

Segunda respuesta dramática: Positiva.

Tercer acto del tercer acto: Páginas 47-48, a partir de: *«Nuestra deuda ha sido saldada...»*. Los piratas se enriquecen y los galos organizan un banquete.

LAS JOYAS DE LA CASTAFIORE

Incidente desencadenante: El telegrama que anuncia la llegada de La Castafiore, lo cual genera el esguince del Capitán Haddock.

Protagonista: Haddock, y no Tintín que en las 40 primeras páginas no se ve sometido a ningún conflicto, y de hecho aparece muy poco. Es la razón por la cual este álbum no sigue la dinámica de toda la serie.

Objetivo: Conseguir que le dejen en paz. El médico viene en su ayuda recomendando al capitán Haddock *«reposo completo durante 15 días»*.

Paso del primer al segundo acto: Página 8. Haddock se encuentra inmovilizado. No dispone de ningún medio para escapar a La Castafiore.

Obstáculo interno: El carácter de Haddock.

Obstáculos externos: La Castafiore y todo lo que la rodea (joyas, pianista, *paparazzis*, lorito, etc.), la sordera de Tornasol, la lechuza, la urraca ladrona, el peldaño roto, Serafín Latón, el teléfono, los Hernández y Fernández, el marmolista, los periodistas, etc.

Clímax: La marcha de La Castafiore.

NOTA: Este álbum podría haber sido una obra maestra de gracia y rigor si Hergé hubiera ido hasta el final de su osadía, o de su serenidad (a este respecto consultar la interpretación de Serge Tisseron [140]). Desgraciadamente intranquilo por haber privado a Tintín de su clásico papel de descifrador de secretos, permite que entre en acción al cabo de una cuarentena de páginas. El giro aparece en la página 43. Empieza con una elipsis (*«Los días pasan...»*). De pronto,

nuevo incidente desencadenante: La Castafiore ha perdido su esmeralda. Y esta vez, Haddock consigue permanecer tranquilo. Entendemos que ha terminado por aceptar la presencia de La Castafiore. Sin embargo, Tintín se interesa por el problema, y a partir de ese momento se convierte en el protagonista. Objetivo: resolver el misterio de la joya desaparecida. No lo consigue hasta el momento en que La Castafiore se va. Al principio del acto tercero, el título de una ópera le da una idea, con lo que Tintín alcanza su objetivo.

Respuesta dramática: Positiva para Tintín. Para el Capitán está menos claro. Si consideramos que la presencia de La Castafiore es el principio de la serenidad en ese caso la respuesta es positiva.

CASABLANCA

Se ha hablado mucho del hecho de que Casablanca no tuviera un guión. La idea de que un gran éxito, tanto comercial como artístico, pudiera prescindir de las normas tranquiliza a todos aquellos que se sienten importunados por las mismas. La realidad es más trivial: ***Casablanca*** debe su éxito a factores emocionales y espectaculares (el ambiente, el exotismo, la oposición al nazismo y, por supuesto, la pareja Bergman-Bogart), aunque también a una estructura clásica (tras un objetivo singular y algunas subintrigas) y bien real a pesar de todo. Por otra parte, no es anecdótico que la película sea la adaptación de una obra teatral.

Incidente desencadenante: Inexistente.

Protagonista: Rick (Humphrey Bogart). Casablanca es, entre otras cosas, el retrato de un hombre: desde el principio, Rick es presentado como alguien indiferente a toda opinión. Se niega a comprometerse. ¿No dice, por otra parte, en varias ocasiones: «*No me mojo por nadie*»? Cuando, más tarde, se mojará por la pareja de búlgaros, y lo hará discretamente, rechazando toda manifestación de gratitud.

Objetivo: Permanecer neutral (emocional, política e incluso comercialmente). Es un objetivo un poco particular, y es en parte lo que hace que **Casablanca** sea tan difícil de entender. Ya que seguir siendo neutral no es un objetivo que genera acción sino más bien reacción. En otras palabras, son los obstáculos los que salen al encuentro de Rick y no el revés. No obstante, cuando el trabajo de destrucción comienza Rick se vuelve más activo. Su objetivo se transforma en resistir a la tentación de comprometerse. [Nota: aunque son raros, encontramos este tipo de objetivo reactivo en ***Edipo en Colono***, cuando el viejo Edipo se niega a tomar partido e incluso a sentirse responsable de la batalla que enfrenta a sus dos hijos. A diferencia de Rick, Edipo resiste a la presión hasta el final, antes de morir en la serenidad].

Paso del acto primer al segundo acto: La llegada de Ilsa (Ingrid Bergman) no puede considerarse como un incidente desencadenante puesto que no es el nudo dramático que impulsa a Rick a darse el objetivo. En cambio, hasta la llegada de Ilsa, se puede considerar que Rick está en equilibrio estable. Encuentra obstáculos con respecto a su objetivo pero son ligeros y, sobre todo, sirven para caracterizarlo. Cuando llega Ilsa, se acentúa la presión. Así, si el acto primer concluye cuando comprendemos el objetivo de Rick, la acción comienza realmente con la llegada de Ilsa.

Obstáculo externo: Muchos son los obstáculos que debilitan la resistencia de Rick: las distintas amenazas y peticiones, el cierre de su café, pero el más bonito de los obstáculos y con mucho es Ilsa. Véase más adelante.

Obstáculo interno: El amor de Rick por Ilsa. Este amor empieza por conmover a Rick y por obligarle a tomar partido.

Clímax: Rick e Ilsa se abrazan. Él finalmente acepta ayudar a Victor Laszlo (Paul Henreid) pero quiere conservar a Ilsa.

Respuesta dramática: Negativa.

Tercer acto: Muy extenso (16 minutos). Es normal. Rick acepta ayudar a Laszio, y eso le da un objetivo local. El tercer acto incluye así:

— La detención de Laszlo.
— El acuerdo con Renault (Claude Rains).
— El clímax del tercer acto: muerte de Strasser (Conrad Veidt) y despegue del avión.

CIUDADANO KANE

En cuanto al relato externo, o presente:

Incidente desencadenante: La muerte de Kane.

Protagonista: Thompson (William Alland).

Objetivo: Descubrir el significado de la palabra «Rosebud».

Paso del primer al segundo acto: La escena donde Rawlston (Philip Van Zandt) comunica a Thompson su misión.

Obstáculo: Nadie conoce el significado del término «Rosebud».

Clímax: Raymond, el mayordomo, pretende saber algo. Acepta hablar a cambio de mil dólares. En realidad no sabe mucho. Thompson abandona su objetivo.

Respuesta dramática: Negativa.

Tercer acto: Se quema un trineo sobre el que aparece el término «Rosebud». Es un golpe que efecto que modifica la respuesta dramática para el espectador aunque no para Thompson.

En cuanto al relato interno, o pasado (*flash-backs*):

Incidente desencadenante: Momento en que, con siete años, arrancan a Kane de su trineo para llevarle a un internado.

Protagonista: Kane (Orson Welles).

Objetivo: Llevar la vida que él quiere, aunque vista la caracterización de Kane, eso quiere decir hacer lo que le apetezca (como un niño).

Paso del primer al segundo acto: Difícil de determinar. En parte porque el objetivo, que es muy general, se va desvelando a medida que avanza el relato. De

hecho para sostener esta estructura un tanto difusa existe una estructura externa. Apuntaremos, sin embargo, que dos escenas más tarde del incidente desencadenante, el administrador Thatcher (George Coulouris) recibe una carta de Kane donde le dice: *«Los pozos de petróleo y las minas de oro no me interesan, sin embargo, debe ser divertido dirigir un periódico»*. El término «divertido» es muy elocuente.

Obstáculos internos: La falta de raciocinio y el ansia de poder.

Obstáculo externo de origen interno: El entorno de Kane y la vida en general que no se doblega ante la voluntad caprichosa de un hombre.

Clímax: Kane pone patas arriba la habitación de Susan, una vez que ésta se ha ido. Mira la bola de cristal y murmura el término «Rosebud». Entiende que no debe imponer su voluntad a los demás y abandona su objetivo.

Respuesta dramática: Negativa.

Tercer acto: Inexistente, aunque en el fondo el tercer acto del relato de Kane se encuentra al principio de la película cuando muere diciendo «Rosebud». Es decir, que el quinto acto del relato interno cumple la función de incidente desencadenante del relato externo.

CYRANO DE BERGERAC

Incidente desencadenante: Inexistente. Cyrano se ha fijado un objetivo antes mismo del comienzo de la obra aunque nosotros lo desconocemos.

Protagonista: Cyrano, que ha decidido ser admirable en todo, salvo ante Roxane. Sólo teme una cosa, que Roxane se ría en sus narices.

Objetivo: Conseguir que Roxane le ame (en cuanto a esto, consultar el párrafo relativo a los problemas de interpretación del capítulo 12).

Paso del primer al segundo acto: La V escena del acto primero, cuando Cyrano confiesa a Le Bret su amor.

Obstáculos internos: Los primeros obstáculos son la vergüenza que le inspira su nariz y la falta de coraje que hace que Cyrano nunca pase a la acción. Está claro que este tipo de obstáculo no da mucho juego, pues impide al protagonista actuar.

Obstáculo externo: Es el segundo obstáculo por orden cronológico. Roxane quiere a otro, a Christian. Es un *deus ex machina* (hábilmente presentado como un conflicto intenso), ya que Christian pone a disposición de Cyrano el medio que le falta: Christian será su herramienta de seducción.

Obstáculo externo de origen interno: El amor de Roxane y Christian, que se ha visto incrementado por la habilidad de Cyrano. Es un magnífico ejemplo de pescadilla que se muerde la cola alimentado por el protagonista.

Clímax: Cyrano ha conseguido, por fin, que se le quiera por su fondo, ha conseguido que Roxane diga que querría a Christian aunque fuese feo y grotesco, y estuviese desfigurado. Está a punto de confesarle todo, de alcanzar su objetivo, cuando muere Christian (probablemente por suicidio), lo que hace que calle para siempre. Es el último obstáculo. Cyrano desiste de su objetivo.

Respuesta dramática: Negativa.

Tercer acto: Todo el acto V. Han transcurrido quince años, Cyrano es pobre y está a punto de morir. Roxane se ha retirado a un convento. Descubre por fin quién era el autor de las cartas. Cyrano muere. [NOTA: esta revelación final era necesaria. Es lo que nosotros llamamos una escena obligatoria (ver el capítulo 8). Comprobaremos, sin embargo, que no relanza la acción. Cyrano no intenta seducir a Roxane en este tercer acto].

ESPERANDO A GODOT

Incidente desencadenante: Inexistente.

Protagonistas: Vladimir y Estragón. Sin embargo, este último es como Obelix, está ahí más para acompañar a su amigo que para alcanzar un objetivo, hasta el punto de que siempre está marchándose. Vladimir tiene que recordarle regularmente que están esperando a Godot.

Objetivo: Ver a Godot (y no la espera, ver el capítulo 2).

Paso del primer al segundo acto: La primera vez que Vladimir recuerda a Estragón la razón por la que están allí. No es el momento en que fijan su objetivo —puesto que lo tienen desde el principio— sino el momento en que nosotros nos enteramos. Mientras desconozcamos el objetivo seguimos en el acto primero.

Obstáculo externo de origen interno: Godot no viene. Se trata claramente de un obstáculo de origen interno puesto que, en primer lugar, hay otros medios para comprobar la existencia de Godot, y en segundo lugar, puede ser que Godot ni tan siquiera exista. [NOTA: el aburrimiento en que viven los dos protagonistas no es un obstáculo. En efecto, no es el aburrimiento lo que les impide alcanzar su objetivo. Sin embargo, es un conflicto susceptible de socavar su voluntad, y nos permite comprobar hasta qué punto desean ver a Godot. Es un buen ejemplo de conflicto estático].

Clímax medio: El camarero llega y comunica que el Señor Godot no vendrá esa noche, aunque sí probablemente mañana.

Clímax: El camarero aparece por segunda vez y anuncia que Godot no vendrá esa noche.

Respuesta dramática: Negativa. Y, sin embargo, los protagonistas no desisten. Aunque con la segunda aparición del camarero hemos comprendido que nunca alcanzarán su objetivo, así que somos nosotros los que abandonamos el objetivo por ellos. El suspense acaba. Comprobaremos que al igual que en Ciudadano Kane, la respuesta dramática no es la misma para el protagonista que para el espectador.

Tercer acto: Vladimir y Estragón deciden volver al día siguiente. Su historia sigue, la de Beckett concluye. En parte lo que hace de ***Esperando a Godot*** una obra única y tan fascinante es que cuenta una historia que para los personajes no tiene ni comienzo ni final (forma abierta) mientras que para el espectador tiene tres actos claramente identificados (forma cerrada).

EL APARTAMENTO

Incidente desencadenante: Inexistente.

Protagonista: C.C. Baxter.

Objetivo: Conquistar a Fran. Hay que reconocer que este objetivo no aparece de forma evidente, por dos razones. En primer lugar porque carece de incidente desencadenante; cuando la historia empieza, Baxter ya conoce a Fran y, además, está enamorado de ella, igual que Cyrano y Roxane. En segundo lugar porque Baxter tiene, al comienzo, otros objetivos: deshacerse del problema del apartamento y conseguir un ascenso. Los dos objetivos los alcanza rápidamente desde el principio de la historia.

Paso del primer al segundo acto: Baxter invita a Fran a una fiesta.

Obstáculos internos: Esencialmente la amabilidad. Baxter va a intentar que Fran se reconcilie con su amante. También podemos considerar a Baxter un cobarde.

Obstáculo externo: Fran que está enamorada de otro, Sheldrake (Fred McMurray). Miss Olsen.

Clímax: El abandono de Baxter. Desiste de alcanzar su objetivo.

Respuesta dramática: Negativa.

Golpe: Fran se entera de la valentía de Baxter.

Clímax del tercer acto: Ella se confiesa ante él.

Segunda respuesta dramática: Positiva.

HAMLET

Incidente desencadenante: Hamlet y el fantasma (escena V, acto I).

Protagonista: Hamlet.

Objetivo: Vengar la muerte de su padre.

Paso del primer al segundo acto: Hamlet declara «... *sólo retendré tu orden* (nota: me vengaré) *en el libro de mi cerebro*».

Obstáculos externos: Claudio y sus sospechas, Gertrudis, el exilio, y Laertes que también desea vengar la muerte de su padre.

Obstáculo interno: La duda —Hamlet no está seguro de la autenticidad del fantasma—; el miedo —cuando Hamlet tiene la oportunidad de matar a Claudio, éste está rezando—; la ceguera —Hamlet mata a Polonio en lugar de a Claudio—, pero, sobre todo, la tendencia a poner en entredicho este objetivo particular (ver capítulo 3).

Clímax: El duelo.

Fin del segundo acto: Muerte de Claudio.

Respuesta dramática: Positiva.

Tercer acto: Muerte de Laertes, últimas recomendaciones de Hamlet a Horacio, muerte de Hamlet y anuncio de que Fortimbras va a tomar el poder, anuncio de la muerte de Ricardo y Guillermo, garantía de que se honrará la memoria de Hamlet. En cuanto a la duración de este tercer acto, consultar lo dicho anteriormente.

LAS LUCES DE LA CIUDAD

Incidente desencadenante: El encuentro de Charlot (Charles Chaplin) y la florista ciega (Virginia Cherrill). En realidad, en el primer acto, hay otros dos encuentros: uno con el millonario, al que Charlot salva del suicidio, y otro con la florista a quien Charlot, ya rico, compra todas las flores. Es justo en ese momento cuando Charlot elige su objetivo. El resultado es un acto primero bastante largo, pero en el que no nos aburrimos gracias al talento de Chaplin.

Protagonista: Charlot.

Objetivo: Ayudar a la florista. Y no seducirla. Es evidente que Charlot intenta ayudarla porque la quiere. Sin embargo, en ningún momento parece decidido a conquistarla. Dos incidentes importantes confirman está hipótesis: la propia caracterización de Charlot, el eterno vagabundo, que sabe que no puede asentarse en un lugar, y su reticencia al final a ser identificado por la florista. Charlot sabe, desde el principio, que gusta a la florista, que la ayuda del millonario no durará eternamente, y que ella terminará por descubrir la verdad. De hecho, pone todos los medios para que así sea llegando hasta a pagarle la operación de la vista.

Paso del primer al segundo acto: Charlot compra todas las flores de la florista.

Obstáculos internos: El orgullo (o la vergüenza, o ambos). En efecto, Charlot no se atreve a reconocer que es un vagabundo, y prefiere hacer creer que puede resolver todos los problemas con un simple chasquido de dedos. Lo que pasa es que después de haber chasqueado los dedos hay que encontrar el dinero.

Obstáculo externo: Su amigo el millonario no le reconoce cuando está sobrio. Y además los boxeadores, los ladrones, la policía, el mayordomo, la ausencia del millonario. La pobreza también puede ser considerada como un obstáculo externo. Es hasta un obstáculo clásico en el melodrama.

Obstáculo externo de origen interno: El empresario que despide a Charlot porque llega tarde. Naturalmente ese despido es abusivo pero Charlot ya había sido advertido de los riesgos. El obstáculo es por lo tanto de origen interno.

Clímax: La persecución de la policía.

Fin del segundo acto: Charlot entrega el dinero a la florista.

Respuesta dramática: Positiva.

Tercer acto: Charlot es detenido y pasa unos meses en la cárcel. La florista recupera la vista y dirige una floristería. Se encuentra con Charlot y le reconoce por el tacto. Esta escena de revelación es lo que en el capítulo dedicado a la ironía dramática llamamos una «escena obligatoria». Aunque el segundo acto ha concluido, la película no puede acabar sin esta escena, y el espectador lo sabe (inconscientemente).

Incidente desencadenante: La amenaza de Krogstad.
Protagonista: Nora.
Objetivo: Impedir que su marido sepa lo que ha hecho a sus espaldas.
Paso del primer acto al segundo acto: Después de dudar, Nora declara: *«Hace falta que salga de esta... Hace falta que esto termine».*
Obstáculos externos de origen interno: La voluntad de Krogstad, el puritanismo de Helmer que no soporta la mentira, el realismo de la Señora Linde. Todos estos obstáculo sólo tienen sentido porque Nora ha trenzado la cuerda que terminará por ahorcarla (en particular casándose con Helmer). Por ello hay que considerarlos de origen interno.
Obstáculo interno: La torpeza de Nora que ha estado a punto de descubrirse. Nora es, igualmente, víctima de su cerrazón, no se da cuenta que su marido se muestra comprensivo con ella y que no debería esconderle su secreto. Este obstáculo no está relacionado con el objetivo sino con lo que llamamos la ironía dramática. Volveremos sobre este punto en el capítulo 8.
Clímax: La escena en la que la Señora Linde ofrece su amor a Krogstad. Este clímax es inhabitual por tres razones. En primer lugar porque con él no concluye completamente el segundo acto. Al final de esta escena, Krogstad decide dejar su carta de explicación en el buzón de Helmer. No queda esperanza para Nora, únicamente tiene que esperar el momento en que Helmer descubra la verdad. Pero entre el clímax y ese momento transcurren una decena de minutos. Ibsen estira el «placer». Y, como no estamos totalmente seguros de que Nora haya abandonado su objetivo, seguimos estando en el segundo acto. Además, en esta escena la Señora Linde alcanza su objetivo (conseguir la atención de Krogstad). Se espera que se aproveche de la circunstancia y pida a Krogstad que recupere su carta. Golpe de efecto: no hace nada, porque cree que la verdad hay que decirla. Finalmente, caso rarísimo en un clímax, el protagonista no está presente. En el momento en que la Señora Linde busca anular la amenaza de Krogstad, Nora intenta retener a su marido en la casa de los vecinos de abajo. Es cierto que es un personaje activo, y que participa en el clímax, aunque menos directamente que la Señora Linde.
Fin del segundo acto I: Helmer lee la carta de Krogstad.
Respuesta dramática: Negativa.
Tercer acto: Helmer furioso y su aplacamiento cuando lee la segunda nota de Krogstad. Se trata de un nudo dramático muy importante, ya que permite a Nora darse cuenta de que está siendo explotada. Veremos en el capítulo dedicado a la ironía dramática que estamos ante una escena obligatoria. Sin embargo, este nudo no relanza la acción —lo que sería imposible puesto que Helmer está al corriente—, aunque consigue que Nora le diga lo que piensa y se vaya.

Incidente desencadenante: La peste que arrasa Tebas.
Protagonista: Edipo
Objetivo: Poner fin a la peste. Descubrimos que Edipo disponía ya de este objetivo desde que envió a Creonte a Pitón. Como consecuencia de la intervención del oráculo, este objetivo equivale a encontrar al asesino de Layo, para expulsarlo.
Paso del primer al segundo acto: La declaración de Edipo a la vuelta de Creonte.
Obstáculos internos: La cerrazón y el arrebato de Edipo. Si Edipo hubiera sido más razonable, habría alcanzado su objetivo al comienzo del segundo acto, cuando Tiresias le da la solución. Pero, ¿podemos ser razonables cuando nos sentimos culpables?
Obstáculos externos: la negativa de Tiresias a decir lo que sabe, el miedo del pastor, el anuncio de la muerte de Polinices, las órdenes de Yocasta. Pero se trata de pequeños obstáculos momentáneos. Si lo estudiamos con más detenimiento, descubrimos que Edipo no se enfrenta con tantos obstáculos. Son, de hecho, obstáculos relacionados con la ironía dramática y que hacen que la obra funcione (ver el capítulo 8).
Clímax: La revelación del viejo pastor (también llamado el sirviente).
Fin del segundo acto: Edipo comprende y se precipita a su palacio. Si existiera la más mínima duda de que Edipo cuenta con exiliarse, el segundo acto concluiría más tarde.
Respuesta dramática: Positiva.
Tercer acto: Yocasta se ahorca; Edipo se vacía los ojos, pide que se le destierre y se despide de sus hijas, que confía a Creonte.

TARTUFO

Incidente desencadenante: Orgón decide casar a Mariana con Tartufo.
Protagonista: La familia de Orgón (ver el capítulo 2), a la que el mismo Orgón viene a sumarse, aunque más tarde (en el tercer acto).
Objetivo: Deshacerse de Tartufo. Desde el comienzo, la familia de Orgón encuentra que Tartufo es inoportuno, con lo que intentan deshacerse de él. Pero no actúan en ese sentido, salvo intentar convencer a Doña Pernelle. Es únicamente cuando se pretende que se case con Mariana cuando el vaso desborda —Mariana está dispuesta a matarse— y deciden actuar.
Paso del primer al segundo acto: Hacia el verso 683. Dorina declara a Mariana: *«No se atormente más, se puede hábilmente impedir...».*
Obstáculos internos: La ceguera de Orgón y la habilidad de Tartufo. Cuando Orgón termina por asociarse con el protagonista, el primer obstáculo se convierte en obstáculo interno y el segundo en externo de origen interno.

Clímax: Escena en la que Orgón, escondido bajo la mesa, comprende finalmente la verdadera naturaleza de Tartufo (acto IV, escena V).

Final del segundo acto: Final del Acto IV y comienzo del Acto V. Tartufo anuncia que la casa le pertenece. El protagonista se da cuenta de que está en un callejón sin salida, con lo que abandona su objetivo.

Respuesta dramática: Negativa.

Tercer acto: Las laboriosas explicaciones sobre el cofre, la orden de expulsión y, sobre todo, el *deus ex machina* (ver el capítulo 3) que relanza la acción para resolverla justo después, y que constituye un nuevo clímax.

Segunda respuesta dramática: Positiva.

Tercer acto del tercer acto: Muy corto. Cleanto pide a Orgón que no abrume a Tartufo y Orgón piensa en casar a su hija con Valerio.

SER O NO SER

Incidente desencadenante: En Londres, el profesor Siletsky (Stanley Ridtges) confiesa no conocer a la gran actriz polaca María Tura, lo cual despierta las sospechas de Stanislav (Robert Stack).

Protagonista: María y Joseph Tura (Carole Lombard y Jack Benny). En realidad, el primero que tiene un objetivo es Stanislav. Lanzado en paracaídas sobre Polonia transmite su objetivo a María. Después Joseph, al corriente de todo, decide hacerse cargo de la situación. Localmente, los actores de la compañía son coprotagonistas.

Objetivo: Impedir que la Gestapo se haga con los papeles de Siletsky. A este objetivo se añade una consecuencia directa: conseguir salir del atolladero.

Paso del primer al segundo acto: Los oficiales aliados deciden enviar a Stanislav a Polonia.

Obstáculos internos: Los celos de Joseph, las fanfarronadas (poco explotadas), la falta de talento para improvisar, la falta de concertación.

Obstáculos externos: La mala suerte (cambio de horario).

Obstáculo externo de origen interno: El peligro que representa la Gestapo.

Clímax: «Hitler» es comparado con «Shylock» en el teatro.

Fin del segundo acto: El avión de los protagonistas vuela hacia Escocia.

Respuesta dramática: Positiva.

Tercer acto: «Hitler» es lanzado en paracaídas sobre Escocia; los actores son entrevistados; Joseph representa ***Hamlet***.

LA VIDA DE GALILEO GALILEI

Incidente desencadenante: Inexistente.

Protagonista: Galilei.

Objetivo: Defender sus teorías. No es un objetivo que quede claro desde el comienzo en parte por la falta de incidente desencadenante. Sin embargo, desde las primeras escenas, Brecht nos muestra el cariz que irá tomando la historia. Galilei declara a Andrea que trabaja para ser comprendido. Más tarde se queja de no poder investigar. Y sobre todo dice a la Señora Sarti: *«Hemos hecho descubrimientos que no podremos disimular por mucho tiempo ante el mundo»*. Es nada más y nada menos que una declaración de objetivo. El único problema de percepción para el espectador es que dicha declaración se sitúa en medio de un conflicto.

Paso del primer al segundo acto: Mencionado con anterioridad.

Obstáculos externos: La necedad y la mala fe de los estamentos científico y religioso.

[Nota: la peste no es un obstáculo, puesto que no impide que Galilei alcance su objetivo. Es un peligro destinado a mostrar la determinación de Galilei (ver el final del capítulo 1)].

Obstáculos internos: La dificultad para obtener las pruebas. Sin embargo, el mayor de los obstáculos (externo de origen interno) es el peligro que corre Galilei debido a la intolerancia religiosa de su época. Hasta que el sabio no se vea perseguido, es más una perspectiva de conflicto que un verdadero conflicto. Sin embargo, Brecht se preocupa de ir dejándolo caer desde el principio. En particular, hace alusión a la muerte en la hoguera de otro científico, Giordano Bruno. [Nota: la cobardía de Galilei no es un obstáculo interno. Todo lo contrario, es precisamente porque durante ocho años es capaz de callarse y, más tarde, de retractarse por lo que Galilei logra alcanzar su objetivo].

Clímax: Cuadro 13. Galilei se retracta. Como en el caso de ***Casa de muñecas*** aunque el efecto no es el mismo. El verdadero clímax no se sitúa en el cuadro 13 sino en la comparecencia de Galilei ante la Inquisición, cuyo resultado se muestra en el cuadro 13.

Respuesta dramática: Negativa.

Tercer acto: A Galilei se le asigna residencia. Golpe de efecto: a espaldas de su hija y de sus guardianes, continua trabajando y escribe un libro. Andrea consigue pasar la frontera con dicho libro.

Segunda respuesta dramática: Positiva.

[Nota: respetando la verdad histórica, Brecht ha conseguido crear una obra muy eficaz, profunda y emotiva. Es arte con mayúsculas].

¡QUÉ BELLO ES VIVIR!

Incidente desencadenante: Inexistente. La muerte del padre parece un incidente desencadenante, aunque no lo es en la medida en que no determina el objetivo del protagonista. La muerte del padre es el primer obstáculo.

Protagonista: George Bailey (James Stewart).

Objetivo: George lo declara al principio de la película: quiere hacer grandes cosas. Pero hay mil maneras de hacer grandes cosas. Para George Bailey, realizar grandes cosas consiste en viajar y construir obras de arte, y sobre todo no morirse de asco en Bedford Falls. Cuando su padre muere, retrasa el viaje para

arreglar la herencia. Después defiende la memoria de su padre. Finalmente para contrarrestar a Potter (Lionel Barrymore), se ve obligado a quedarse en Bedford Falls y hacerse cargo de la empresa de créditos inmobiliarios de su padre. En ese momento podría contar con un nuevo objetivo: mantener viva la empresa de su padre. Pero la escena en la que George Bailey toma esa decisión no existe. No ha hecho más que aceptar quedarse en Bedford Falls, cuando una elipsis nos hace saltar cuatro años y nos enteramos de que ha esperado la vuelta de su hermano para poder, por fin, partir. El primer objetivo, por lo tanto, sigue estando vigente y el segundo (mantener viva la empresa de su padre) es un obstáculo al primer objetivo. Dicho esto —la dificultad que la película de Capra plantea, aunque más evidente para el analista que para el espectador— George Bailey dedica mucho más tiempo al segundo objetivo que al primero. O por lo menos es lo que nos parece. Ya que, poco a poco, la estructura de la película va surgiendo: salvando la empresa de su padre, George realiza una gran cosa. Por lo tanto, alcanza simultáneamente dos objetivos que le parecían incompatibles al comienzo.

Paso del primer al segundo acto: Mencionado con anterioridad.

Obstáculos internos: La nobleza y la buena conciencia de George Bailey, que prefiere renunciar a sus viajes (entre ellos su viaje de boda) antes que ver cómo se destruye la obra de su padre.

Obstáculo externo: El infame Potter, la muerte del padre, la boda de su hermano, el miedo de los clientes, y el atolondramiento del tío Billy (Thomas Mitchell) que pierde tontamente ocho mil dólares. Este atolondramiento es un *diabolicus ex machina.*

Clímax: Potter se niega a ayudar a George, e incluso decide hundirlo.

Respuesta dramática: Negativa.

Golpe de efecto: La intervención del ángel Clarence que astutamente quita de la cabeza de George la idea del suicidio.

Tercer acto: George ve lo que habría sido de Bedford Falls sin él.

Clímax del tercer acto: Los habitantes del pueblo prestan dinero a George.

Segunda respuesta dramática: Positiva.

Las excepciones: ¿Hasta dónde quebrantar las reglas?

Naturalmente, todas las obras dramáticas no respetan la estructura clásica. Al igual que todas las reglas, el modelo sintético ha sido hecho para ser quebrantado. Eugène O'Neill [110] añadía, no obstante, que antes de quebrantar las normas hay que conocerlas, y Robert Venturi [149] con respecto a otro arte (la arquitectura), dijo que hay que infringir las normas de manera deliberada y no por dejadez o por ignorancia, que es lo que sucede mayormente.

Por otra parte, sería interesante saber hasta qué punto artistas como Brecht, Beckett u otros han quebrantado las reglas. Y hasta qué punto este no respetarlas es algo deseable en dramaturgia... Las obras sin pies ni cabeza como ***La cantante calva*** o las de investigación como ***L'automne*** son divertidas una vez. Pueden ser útiles para otros autores. Sin embargo ¿qué espectador tiene ganas o necesidad de ver obras de este tipo todas las semanas? Ahora bien, no se puede, a pesar de todo, sacrificar al espectador. Para Hubert Jappelle [73], el rasgo dominante característico del arte moderno es precisamente *«la ruptura del vínculo social, la afirmación de la negación de la tradición a través de lenguajes nuevos pero ininteligibles. Lenguajes creados para ellos mismos que, encerrándose en sí mismos, se sustraen a la necesidad de ser comprendidos por los demás... La interrogante consiste en saber si el arte podrá, durante mucho más tiempo, hacer algo con una libertad adquirida a costa de la pérdida del vínculo social».*

¿Debe la forma dramática ser considerada como una finalidad en sí misma o como un medio al servicio de una intención, un pensamiento o un universo? Esta pregunta se refiere a todas las manifestaciones artísticas dotadas de un discurso, y «condenadas» a seguir teniéndolo, en oposición a las artes abstractas o a aquellas en las que la abstracción forma parte de su esencia, como es el caso de la música, la pintura, la arquitectura y, en ocasiones, el lenguaje fílmico. Resumiendo, en el caso de la dramaturgia ¿la búsqueda de la forma por la forma no es, finalmente, un tanto vana?

En cualquier caso, en vez de retorcer las normas para adaptarlas a sus deseos, algunos autores llegaron hasta a tirarlas a la papelera ¿Por qué? Tal vez atraídos por la novedad, por orgullo o porque no tenían nada que decir.

De todos modos resulta que lo hicieron a su costa, la mayor parte del tiempo. O sino como Godard, convencieron a los miembros de su club. Pero, ¿se puede hablar de obra dramática cuando nos referimos a Godard? Podemos admirar su lenguaje fílmico, eventualmente su atrevimiento, pero a nadie se le ocurriría pedirle que nos contara una historia. De hecho él mismo reconoce [59]: *«No tengo el ingenio de Feydeau»*. ¿Ocurrencia, eufemismo o aceptación de impotencia?

Además, Godard al igual que otros, sólo adquiere su valor como excepción. Los autores vanguardistas son siempre impresionantes, y además cuentan con la ventaja de satisfacer la necesidad de diferenciación de algunos. Pero ¿pueden limitarse a vivir de su originalidad y de su éxito crítico? Si todos los autores se burlaran de las reglas, la dramaturgia simplemente se moriría. Observamos que, entre las veinte obras escritas por Ionesco, sólo hay una ***Cantante calva.*** Y, además, fue la primera. Cómo si necesitase de un aldabonazo para darse a conocer y poder, a continuación, escribir cosas cada vez más clásicas. Ionesco tuvo, quizá, la suerte de no dejarse encerrar, como otros, en el papel de marginal.

Estas reflexiones no constituyen, en modo alguno, una crítica a lo que en el ámbito cinematográfico se denominó la *nouvelle vague.* Por la simple razón que ésta estaba principalmente constituida por narradores de historias. Por otra parte, y con el tiempo, es interesante comprobar que Truffaut, Chabrol, Rohmer o Malle fueron tan clásicos como los demás, aunque su tono y su técnica fuesen diferentes. Godard es, claramente, un caso aparte. En realidad, la *nouvelle vague* estaba, sobre todo, constituida por jóvenes artistas que deseaban ocupar

el lugar de sus antecesores. Tal y como dice Jacques Prévert a través de Anselme Debureau (Etienne Decroux) en ***Los niños del paraíso***, *«la novedad es tan vieja como el mundo»*[2].

En el momento mismo en que los representantes de la *nouvelle vague* animaban a sus antecesores a jubilarse haciendo creer que cambiarían el mundo, un sexagenario tan joven como ellos, Alfred Hitchcock, intentaba nuevas experiencias. No era la primera vez: el techo transparente de ***El enemigo de las rubias***, los once planos-secuencia de ***La soga***, el falso *flash-back* de ***Pánico en la escena***, el relieve de ***Crimen perfecto***, etc., demuestran que Hitchcock ya había experimentado en todos los ámbitos, tanto técnicos como estéticos. Aunque esta vez buscaba alejarse del modelo clásico. En ***Vértigo*** se enfrentó a un problema de gran envergadura. En ***Psicosis*** salió airoso de un reto, probablemente, único en el repertorio.

Una excepción malograda: **De entre los muertos**

De entre los muertos empieza con un fuerte nudo dramático, con una persecución en la que participa el inspector Scottie Ferguson (James Stewart), y que termina mal debido a la acrofobia de Scottie y al vértigo que le invade: un policía cae y muere. Es el incidente desencadenante de la película. No obstante, tras este incidente, Scottie dimite aunque no sabe qué va a hacer. No tiene objetivo. Scottie se dota de un objetivo cuando un antiguo compañero de clase, Gavin (Tom Helmore), a la vista de su falta de ocupación, le pide que siga a su mujer Madeline (Kim Novak). Gavin le cuenta que su mujer vive obsesionada por alguien de su pasado y que le gustaría saber adónde va cuando sale de casa. Scottie empieza a seguirla. Han transcurrido 13 minutos desde el comienzo de la película, cuando se inicia el segundo acto. Sin embargo, no está claro el objetivo de Scottie. De hecho tiene varios: seguir a Madeline (no hay obstáculo), entender lo que hace, enterarse de qué persona de su pasado la atormenta (pocos obstáculos). A los 39 minutos Madeline intenta suicidarse. Scottie la salva. A partir de ese momento entendemos que se siente atraído por ella y al mismo tiempo dispone de varios objetivos: seducirla, protegerla y curarla de sus pesadillas. El primero de los objetivos lo alcanza a los 60 minutos. Los otros objetivos no los alcanzará, ya que Madeline intenta de nuevo el suicidio y esta vez lo consigue. Es el clímax. Y se produce a los 70 minutos del comienzo de la película. Madeline

2. Hay que releer el famoso artículo de Truffaut «Una cierta tendencia del cine francés» [46], que fue publicado en 1954, para comprender que el primer disgusto de Truffaut no es el desequilibrio entre guionista y realizador, ni la ausencia, en los años 50, del cine llamado de autor, sino el hecho de que las películas de Renoir, Ophüls o Cocteau —con los que se identificaba— sean menos apreciadas que las de Allégret, Autant-Lara o Delanoy. Y Truffaut comenta con respecto de los realizadores que admira: *«... son autores que, a menudo, escriben su diálogo y algunos inventan ellos mismos las historias que llevan a la pantalla»*.

está muerta, el suspense (un tanto flojo, en cualquier caso) concluye y entramos así en el tercer acto. Un juez libera a Scottie de toda responsabilidad legal, y termina en una clínica por una depresión nerviosa —lo cual da pie a algunas imágenes psicodélicas.

Lógicamente, la película debería terminar aquí a los 80 minutos. Pero no es así. Una vez que ha decaído nuestra atención, Hitchcock nos cautiva con una nueva historia. Si a los comentarios del médico de la clínica (*«necesitará entre seis meses y un año»*), añadimos un degradado de negros y una larga panorámica de San Francisco comprendemos que ha pasado ese tiempo. Scottie ha salido de la clínica, vuelve a los sitios donde conoció a Madeline, e incluso cree reconocerla. En pocas palabras, no consigue quitársela de la cabeza. Esto no le dota de un nuevo objetivo porque Madeline no va a resucitar. Casi podríamos darle el objetivo de deshacerse de su obsesión. Repentinamente (a los 85 minutos), encuentra a la doble de Madeline. Se llama Judy. Es el incidente desencadenante de la nueva historia que, como vamos a ver, es consecuencia de la primera sólo por casualidad —es decir, gracias a la arbitraria voluntad del autor. Scottie invita a Judy a cenar y sentimos que va a tener como objetivo amar a Madeline a través de Judy. Pero, golpe de efecto, nos enteramos de que Madeline y Judy son la misma persona. La muerte de la primera no ha sido más que un montaje. También nos enteramos de que Judy-Madeline quiere a Scottie. A partir de ese momento, Scottie deja de ser el protagonista y pasa a serlo Judy. Ella es la que sufre más. Su objetivo: ser querida como Judy y no como Madeline. Obstáculo: la obsesión enfermiza de Scottie. Aunque también dispone circunstancialmente de otro objetivo: no ser descubierta. El clímax de esta segunda historia es, obviamente, el momento en que Scottie descubre quién es Judy. Con el fin de vincular esta revelación con el problema acrofóbico de Scottie, la escena tiene lugar allí donde supuestamente murió Madeline. Un golpe de efecto final, y mal situado (por no decir grotesco), tiene lugar en el tercer acto.

Está claro que ***De entre los muertos*** es una película coja. En primer lugar, no hay suficiente conflicto, lo cual hace que la primera parte sea un tanto errática. Pero sobre todo no se ha respetado la unidad de acción: hay dos acciones, con un largo vacío entre ambas. Es una pena porque el tema es muy bonito. Por otra parte, si buscásemos una película que ilustre el distanciamiento existente entre la crítica cinematográfica y el público, ***De entre los muertos*** sería nuestra película. La crítica, como siempre, sólo se interesó por el tema y como éste es apasionante clasificó la obra de Hitchcock entre las obras maestras del cine. El público, que es en primer lugar —no únicamente, sino en primer lugar— sensible a la construcción, no estuvo lo suficientemente distraído como para apreciar la película.

¿Qué se debería haber hecho? ¿Está ***De entre los muertos*** condenada a ser lo que Truffaut llamaba una película enferma? No necesariamente. Una primera solución habría consistido en cortar drásticamente la primera parte para hacer un (largo) primer acto. El encuentro entre Scottie y Judy habría sido el incidente desencadenante. El objetivo de Scottie habría sido querer a Madeline a través

de Judy. Eventualmente, algunos *flash-backs* nos habrían mostrado algo de la historia de amor entre Scottie y Madeline, e incluso sobre su muerte. En mitad del segundo acto podríamos habernos entrado de que Judy y Madeline son una misma y única persona, lo cual habría constituido un clímax medio. No sólo esta solución habría sido más viable sino que habría respetado el interés de Hitchcock por la historia de Boileau-Narcejac. *«Lo que más me interesaba,* decía [66], *eran los esfuerzos de James Stewart por recrear a una mujer, a partir de la imagen de una muerta».* En otras palabras, Hitchcock estaba interesado por la segunda parte de ***De entre los muertos***. De hecho, es la parte más fascinante.

En el capítulo dedicado a la ironía dramática volveremos con una segunda posible solución al problema estructural de ***De entre los muertos***.

Una excepción lograda: *Psicosis*

Atención: el siguiente análisis revela todos los nudos dramáticos de la película de Hitchcock. A aquél que no la haya visto se le invita vehemente a hacerlo antes de leer lo que sigue.

Psicosis empieza como una película normal. Hay un incidente desencadenante (los 40.000 dólares de Cassidy), una protagonista (Marion Crane (Janet Leigh)), un objetivo (salir del atolladero gracias al dinero robado) y obstáculos, internos (el miedo, el cansancio, la torpeza y la culpabilidad) y externos de origen interno (el patrón de Marion, el policía, el vendedor de coches). Nos identificamos con Marion, tenemos miedo cuando alguien sospecha de ella, comprendemos porqué da un falso nombre en el Motel Bates, en resumen nos preguntamos si va a salir airosa de la situación y cómo. Suspense...

De repente, al cabo de tres cuartos de hora de película, la protagonista es asesinada. El choque es terrible. En primer lugar, porque se trata de un asesinato especialmente violento, pero sobre todo porque nuestra protagonista, su historia, su cuestión dramática, desaparecen. Nos sentimos desamparados. Sabemos —aunque sólo sea de manera inconsciente— que una historia no funciona sin protagonista. ¿Qué vamos a hacer? ¿A quién seguimos? La tarea de Hitchcock, en ese momento, es inmensa: no sólo debe hacer cualquier cosa para que no desconectemos de la película, sino que además debe conseguir que nuestra atención pase de un protagonista a otro. Para conseguirlo, Hitchcock utiliza varios medios.

1. En primer lugar, hace desaparecer toda ambigüedad en cuanto a la desaparición del primer protagonista. Si Marion hubiera desaparecido de manera misteriosa o hubiera alguna incertidumbre en cuanto a su muerte, no dejaríamos de pensar que va a reaparecer. Pero ha muerto. Y no tenemos más opción que olvidarla. Antes de hacer que nos interesemos por la nueva historia, Hitchcock nos obliga a deshacernos de la primera.

2. En segundo lugar, antes incluso del asesinato, Hitchcock introduce los elementos del misterio. ¿Quién es ese joven que diseca animales, mantiene una relación de amor y odio con su madre, y hace un agujero en la pared para espiar a sus clientes? Y, sobre todo, ¿quién es el asesino? Cuando escuchamos a Norman decir: *«¡Oh madre, Dios mío! ¡ Madre, sangre! ¡Sangre!»*, comprendemos que el asesino es la madre de Norman, aunque no la hemos visto. Hitchcock suscita en el espectador una curiosidad a la vez intelectual (misterio) y emocional (angustia) que le incita a saber algo más.

3. A continuación, Hitchcock genera una relación muy fuerte entre la acción que acaba de concluir y la que comienza. Esta relación no es otra que el asesinato. Es el clímax de la primera historia y el incidente desencadenante de la segunda. Está claro que para el espectador habría sido muy difícil, incluso imposible, trasladar la identificación si después de la muerte de Marion Hitchcock le hubiera pedido que se interesara por una historia sin ninguna relación con dicha muerte. Hasta se puede decir que el asesinato en la ducha es más un incidente desencadenante que lo que más tarde llamaremos un clímax. Ya que si bien es cierto que da por terminada la acción de Marion, no se sitúa en su lógica.

4. Finalmente, nos ofrece inmediatamente un protagonista. Es decir, aporta un objeto a nuestra necesidad de identificación. El problema es que intenta hacernos pasar de un personaje más bien simpático al cómplice del asesino. ¿Cómo conseguirlo? Hitchcock sabe —ya lo hemos comentado— que basta con hacer que alguien, ya sea un ladrón o un criminal, viva un conflicto para que el espectador se identifique con él. Es, por lo tanto, muy simple: Hitchcock no se limita a dar un objetivo (ocultar el crimen) a su nuevo protagonista sino que le da obstáculos.

El crimen cumple estas cuatro funciones, pero sobre todo las cumple una escena inaudita, extraordinaria, en la que vemos cómo aquel que se está convirtiendo en el nuevo protagonista esconde los rastros del crimen. Se trata de una escena particularmente larga: entre el momento en que Norman Bates entra en el cuarto de baño y descubre el asesinato, y el momento en que el coche de Marion desaparece en el estanque pasan más de 10 minutos. ¡Más de 10 minutos! Es una eternidad. De esos 10 minutos, 7 están dedicados a la limpieza del cuarto de baño. Y con todo, en ningún momento nos aburre. ¡¿Quién habría apostado que un espectador pudiera permanecer 7 minutos sin bostezar frente el espectáculo de un individuo limpiando un cuarto de baño?!

La longitud de esta escena era necesaria. Desempeña un papel capital en el traspaso entre un protagonista y otro. En primer lugar, nos muestra todo. No hay ni una elipsis. Todos los cambios de plano son *raccords* con los precedentes. ¿Por qué? Porque tenemos que estar seguros de que Marion está muerta y enterrada, y que no hay truco o que no se trata de una pesadilla. Si Hitchcock hubiera hecho la menor de las elipsis, habríamos sospechado algo. A continuación, la escena suscita nuestro interés porque se tiene la sospecha de que Norman va a olvidar un indicio que le descubrirá más tarde. De hecho, casi olvida el dinero enrollado en un periódico. Entonces, vigilamos con atención si borra bien todas las huellas. Por último, la escena nos permite digerir el asesinato. Después de tal

golpe, Hitchcock es consciente de que necesitamos un poco de aire y no puede entrar de cabeza en otro conflicto fuerte. Por ello en toda esta escena Norman sólo se enfrenta a pequeños obstáculos: el olvido momentáneo del periódico, los faros de un coche.

Y luego, al final de esta escena, llega el golpe de gracia, ese momento extraordinario de pura dramaturgia, que resume en unos pocos segundos la esencia y el formidable poder del drama. Norman ha empujado el coche de Marion hacia el agua fangosa del estanque y observa cómo se va hundiendo tranquilamente. De pronto el coche deja de hundirse. Obstáculo. Norman tiene miedo y nosotros también. Se da la vuelta para ver si alguien lo ha visto. Y finalmente el coche se hunde. Norman respira y nosotros también ¡Uf! En ese preciso instante, y sin que nos hayamos dado cuenta, Hitchcock acaba de ponernos del lado de su nuevo protagonista. Y su historia puede proseguir a la manera clásica.

Sin embargo, la proeza no acaba ahí. Efectivamente, en la segunda acción, Hitchcock consigue volver a cambiar de protagonista. Al principio de la acción 2 el protagonista es, claramente, Norman. Su objetivo: ocultar el asesinato de Marion. Obstáculos internos: su torpeza y su culpabilidad. Obstáculo externo: el detective privado enviado por el jefe de Marion. A partir del momento en que mata al detective y que Lila (Vera Miles) y Sam (John Gavin) retoman la investigación, tenemos una situación de protagonista-antagonista. Como hemos comprendido que Norman dispone de un medio radical de alcanzar su objetivo, el mayor peligro no lo corre Norman, sino Lila y Sam, que de antagonistas pasan a convertirse en protagonistas. Nos resulta fácil identificarnos con ellos habida cuenta que tienen por objetivo descubrir la verdad, y ese es precisamente un objetivo que nosotros perseguimos desde el principio. Al igual que ellos, nosotros queremos saber quién es esa misteriosa madre. Así, sin cambiar de acción —como había sido el caso la primera vez— pasamos de un protagonista a otro. Naturalmente, la acción 2 concluye con un clímax, que es el descubrimiento de las «dos señoras Bates».

La película concluye con un tercer acto verboso y psicoanalítico que en ocasiones se ha reprochado a Hitchcock. Sin embargo, éste cumple con dos funciones importantes. En primer lugar, constituye un tamiz entre la emoción del clímax y la luz de la sala. A continuación, sirve para justificar todos los horrores que acabamos de presenciar. En 1960, esta escena era necesaria para que la película obtuviera el permiso de la censura. Hoy en día, podríamos prescindir de ella. Es bastante poco probable, sin embargo, que Hitchcock haya querido ofrecernos una lección de psicoanálisis. A pesar de la insistencia de gran número de críticos para hacerle argumentar todo tipo de explicaciones, Hitchcock no ha tenido nunca más que un objetivo: utilizar al máximo las posibilidades de la dramaturgia y del lenguaje cinematográfico para producir una emoción (esencialmente, el miedo) en el espectador. Son de hecho, los términos «miedo» y «emoción» los que más aparecen en sus conversaciones con Truffaut [66]. Al contrario que Brecht, Capra, Chaplin, Ibsen, Molière, Renoir, Shaw y tantos otros, Hitchcock no era un gran humanista deseoso de cambiar el mundo y de transmitir sus

puntos de vista al público. Por supuesto, al igual que todo el mundo, tenía sus neurosis —incluidos numerosos miedos agudos, por eso Hitchcock estaba hecho para el drama y viceversa— y es lógico encontrarlas en sus obras. Aunque de ahí a hacer exégesis...

A pesar de toda la admiración que se puede sentir por la hazaña de Hitchcock, hay que decir que no se atrevió a llegar hasta el final. En primer lugar, el asesinato no es una sorpresa total y absoluta. Muchos elementos inquietantes hacían presagiar un peligro: la hostilidad de la madre, el hecho de que el motel esté desierto, el voyeurismo de Norman, sin olvidar la música de Bernard Herrmann. Además, el segundo protagonista no parecer ser un criminal sino solamente su cómplice. Es más fácil identificarse con un personaje relativamente simpático que con un personaje antipático, con Romeo que con Macbeth. Por último, en la larga discusión que precede el asesinato, Marion declara haber cometido un error y querer volver por donde ha venido. Es un semiclímax en la acción de Marion, ya que, sin resolverla completamente, atenúa el suspense.

¿Hubiera Hitchcock podido ir más allá y, sin embargo, hacer funcionar su película? Difícil de decir. Llega un momento en que, a fuerza de torcer las reglas, se rompen. Es, tal vez, el genio de Hitchcock (o de Beckett en ***Esperando a Godot***) saber pararse a tiempo[3].

Imitadores

La comparación entre ***Psicosis*** y ***Esperando a Godot***, por curiosa que pueda parecer, es interesante por más de una razón. Además de haber, sensiblemente, jugado con las reglas, ambas obras ejercieron una notable influencia sobre muchos autores. Es en Brian de Palma donde encontramos la filiación con Hitchcock más evidente, a falta de ser la más lograda. Brian de Palma intentó repetir el «golpe de ***Psicosis***» —es decir, matar a su protagonista en medio de la obra[4]— en una película titulada ***Vestida para matar***. Tal y como vamos a ver, las diferencias con el modelo son enormes. Demuestran que no se manipula un mecanismo de relojería sin correr riesgos.

La película comienza con la escena de la violación. Kate Miller (Angie Dickinson) está bajo la ducha (¡sic!), enjabonándose mientras su marido se afeita a escasos metros de ella. De repente un desconocido la ataca. ¡Bajo la ducha! Afor-

3. Parece que estoy diciendo que ***Psicosis*** debe su eficacia a la calidad de su dramaturgia. Obviamente, eso es falso. Hitchcock no se limitó a escribir un guión extraordinario, sino que lo rodó de manera magistral. Pero ahí, nos salimos del marco de este libro. Para saber más sobre la riqueza cinematográfica de Hitchcock, invitamos al lector a leer dos obras de Stefan Sharff, experto en lingüística cinematográfica: ***The elements of cinema*** [130] y ***Alfred Hitchcock's high vernacular*** [129].

4. Las obras en las que el protagonista muere en el curso de la acción son extremadamente escasas. Es bastante lógico. Podemos citar ***Furia***. Y aún así...

tunadamente nos enteramos de que se trata de un fantasma. Kate, que se confía a su psiquiatra (Michael Caine) en la escena siguiente, tiene dos problemas: su madre que la irrita y su marido, un bruto incapaz de una relación sexual satisfactoria. En un museo, se encuentra con un hombre. Es el incidente desencadenante. Intenta atraer su atención, y después de mucho jugar lo consigue. Cogen un taxi y hacen el amor, luego van a pasar la noche al piso del hombre. Es la falta, versión Brian de Palma, lo que equivale al robo de los 40.000 dólares de ***Psicosis.*** Por la mañana, Kate se va antes de que su amante se despierte, pero antes descubre, fisgando entre sus papeles, que tiene una enfermedad venérea. Coge el ascensor un tanto perturbada. De repente se da cuenta de que ha olvidado su anillo en el piso. Decide volver, pero en el ascensor es atacada por un desconocido a golpe de maquinilla de afeitar. Muere en presencia de un testigo (Nancy Allen). Tenemos aquí el equivalente del asesinato bajo la ducha. Han transcurrido 31 minutos desde el comienzo de la película. La escena siguiente al asesinato tiene lugar en la consulta del psiquiatra de Kate. Éste está escuchando los mensajes de su contestador. Uno de sus clientes, que declara ser transexual, se acusa del asesinato y dice haber robado la maquinilla de afeitar del psiquiatra.

Como estamos viendo, ***Vestida para matar***, está a cien leguas del rigor y la eficacia de su modelo. Los problemas son múltiples:

— La falta cometida por Kate Miller no es de la misma naturaleza que la de Marion Crane. Un robo no cuenta con las mismas penas que un adulterio y tampoco tiene las mismas connotaciones éticas.
— Los obstáculos son también de diferente carácter: Kate no se ve amenazada por la policía. En cambio, contrae una enfermedad venérea.
— A la vista de lo que precede, Kate Miller no dispone de un verdadero objetivo a largo plazo. En el momento en que muere, no se sabe realmente hacia dónde va. ¿Va a intentar ocultar su falta? ¿Va a vengarse de su amante? ¿Va a hacerse curar? En realidad, muere demasiado pronto.
— De hecho, el equivalente al primer segundo acto de ***Psicosis*** es demasiado corto en ***Vestida para matar.*** Resultado: nos encontramos más bien con un acto primero de 31 minutos donde el asesinato es el incidente desencadenante.
— El colmo es que Brian de Palma no nos propone ni protagonista ni objetivo después del asesinato. El abanico dentro del cual podemos elegir es amplio. El hijo de Kate y un inspector de policía desean saber cómo murió. Igual que nosotros, la historia se orientará siguiendo este objetivo. Pero el psiquiatra, que debería ser el nuevo protagonista, tampoco está exento de objetivos: por un lado proteger a uno de sus pacientes y por otro hacer que no dañe a nadie más. Y estos objetivos se desarrollan en varias escenas. Por último, la testigo del asesinato tampoco se queda corta: intenta no ser inculpada —es sospechosa del asesinato— y después lucha por seguir viva.

Resumiendo, ***Vestida para matar*** está lejos de la proeza de ***Psicosis.*** La primera es un sucedáneo mientras la segunda es caviar. Naturalmente, no sorprenden

descubrir que no es el Hitchcock que se quiere. Aunque creo que la cuestión no está ahí. Hitchcock es un formidable profesor de cine. Al contrario que De Palma, me parece más juicioso inspirarse en la maestría artesanal de Hitchcock que en sus temas personales; en resumen, hacer más bien como Hitchcock que de Hitchcock.

6
Unidad

«Que en un lugar concreto, en un día concreto, un sólo hecho consumado, mantenga el teatro repleto hasta el final».
(Boileau [18])

«para decirles, queridos espectadores, que nuestra obra se salta los vanos balbuceos de esas peleas y comienza en el medio».
(***Troilo y Crésida***)

«La ley realmente inviolable es la ley de la unidad de acción».
(Hegel [62])

A. LAS TRES UNIDADES

La norma de las tres unidades (tiempo, espacio, acción) no viene de Aristóteles [4] —que insiste más que nada en la unidad de acción— sino de algunos teóricos italianos del siglo XVI y franceses del XVII. Efectivamente, los autores griegos respetaban las tres unidades la mayor parte de las veces, pero Aristóteles no hizo de ello una ley absoluta. Hoy en día, ya no hay porque respetar las unidades de tiempo y espacio, sobre todo en el cine, pese a que tienen un cierto fundamento. Sin embargo, la unidad de acción sigue siendo capital y sólo debe infringirse con conocimiento de causa.

La unidad de tiempo

En ***La poética*** [4], Aristóteles se limita a evocar *«una revolución de sol»* para incluir a la fábula. Algunos teóricos clásicos llegaron a decir que la historia no debía durar más que la obra. En realidad, si el objetivo es establecer a toda costa una regla, se podría decir simplemente que la historia debe durar el tiempo que tarda el protagonista en alcanzar su objetivo.

Como la inmensa mayoría de los objetivos no necesitan de toda una vida para ser alcanzados, es lógico que la acción se inscriba en un lapso de tiempo re-

lativamente corto. Es fácil aceptar que Hamlet no tardará años en vengar a su padre, ni Keaton en seducir a una mujer (***El cameraman***, ***El colegial***, etc.). Por eso las obras que cuentan la vida de un personaje se enfrentan a menudo a problemas de unidad de acción, ya que una vida es lo suficientemente extensa como para fijarse multitud de objetivos. Probablemente porque eran conscientes de esta desventaja, Herman Mankiewicz y Orson Welles decidieron añadir a la acción de Ciudadano Kane una acción externa, la del periodista Thompson, que constituye una especie de argamasa y que respeta la unidad de tiempo (***Ciudadano Kane***).

También puede suceder que la acción se extienda en el tiempo, porque es el tema mismo de la obra. En ***Centauros del desierto***, Ethan (John Wayne) tiene como objetivo encontrar a su sobrina secuestrada por los indios. Con objeto de mostrar su determinación y su odio hacia los indios, la búsqueda tenía que durar años. En este caso no se ha respetado la unidad de tiempo, aunque haya unicidad en el objetivo.

Empezar lo más tarde posible

Respetar la unidad de tiempo —es decir, condensar la acción en un tiempo limitado, algunas horas o algunos días— obliga al autor a situar la obra lo más cerca posible del final de la historia. De esta forma consigue un mayor impacto. Esta razón hace aconsejable empezar cualquier relato lo más tarde posible en la vida del protagonista, cuando ya le han sucedido multitud de cosas. El caso de ***Edipo Rey*** es un ejemplo notable. La obra de Sófocles empieza cuando Edipo:

— Ha sido abandonado por sus padres.
— Ha sido recogido por los reyes de Corinto.
— Ha crecido en Corinto.
— Se ha enterado de que debía matar a su padre y casarse con su madre.
— Ha huido de Corinto, creyendo que huye de sus verdaderos padres.
— Encuentra y mata a un desconocido (Layo, su padre).
— Resuelve el enigma de la Esfinge.
— Ha accedido al trono de Tebas.
— Se ha casado con la viuda de Layo, Yocasta.
— Ha tenido cuatro hijos.
— Deplora la devastación de la peste.

La máquina infernal de Cocteau empieza antes, justo después del asesinato de Layo, lo que resta fuerza a la obra. El caso de Cocteau no es un caso aislado. La mayor parte de las adaptaciones de ***Edipo Rey***, desde Voltaire a Pasolini, pasando por Corneille, carecen del rigor, y por lo tanto de la belleza, del original.

Siguiendo el ejemplo de ***Edipo Rey*** muchas obras sitúan el relato cuando la historia del protagonista está ya bien avanzada. ***Hamlet*** empieza después del asesinato del rey. ***Tartufo***, cuando se ha producido su llegada. ***Don Juan*** ha tenido tiempo de seducir, desposar y abandonar a Doña Elvira. ***Casa de muñecas*** comienza después de que Nora haya pedido prestado dinero a escondidas de su marido.

Los ejemplos abundan hasta en el repertorio moderno y contemporáneo. ***No habrá guerra de Troya*** empieza después de que Paris haya secuestrado a Helena. ***A puerta cerrada*** empieza después de la muerte de Garcin, Inés y Estela. ***Un tranvía llamado deseo*** empieza con la llegada de Blanche Dubois a Nueva Orleáns, una vez que ha perdido la plantación familiar, ha tenido una aventura con un alumno y le han colgado una mala reputación. ***Muerte de un viajante*** empieza al final de la vida de Willy Loman, cuando ha terminado de educar a sus hijos. La obra de Miller es, hasta cierto punto, el balance de un sexagenario. ***Esperando a Godot*** empieza cuando Vladimir y Estragón llevan ya una serie de días esperando. ***Por un sí o por un no*** empiezan cuando los dos personajes llevan algún tiempo sin verse como consecuencia de un enfrentamiento. Naturalmente hay excepciones como ***El Rinoceronte***, aunque todo el primer acto podría obviarse pues no sucede gran cosa.

De la misma manera, cuando Andrezj Wajda decide contar la historia del pedagogo Janusz Korczak (***Korczak***), no pasa revista a toda su vida, sino que sitúa la película poco antes de la muerte de Korczak y de sus hijos en un campo de exterminio.

La unidad de tiempo local

La norma que consiste en empezar lo más tarde posible vale tanto para el todo como para las partes, es decir, para las escenas. En el cine es bastante fácil empezar una escena en pleno apogeo, evitando por ejemplo la parte en que los personajes se encuentran, se dicen buenos días y se sirven unas bebidas. Cuando el guionista no lo ha tenido en cuenta es el montador quien corta el principio de la escena. Aunque el teatro no cuenta con esta facilidad, se pueden evitar los preámbulos de una escena.

Al principio de ***Pain de ménage***, Marthe tiene la expresión entre asombrada y divertida de una mujer que no quiere creerse lo que acaba de oír, y pregunta a su interlocutor: *«¿Desde que se casó, nunca ha tenido aventuras?»*. No podemos decir que Jules Renard pierda el tiempo en preliminares.

Una de las escenas de ***Mamie Ouate en Papoâsie*** comienza con Mamie Ouate diciendo a su compañero: *«¡Y yo te digo que no!»*. El mismo esquema en el comienzo de ***El médico a palos***: *«No, te digo que no quiero hacer nada de eso, y que me corresponde a mí hablar y ser el amo»*.

Shaw se muestra particularmente hábil empezando la mayor parte de sus escenas en mitad de una acción. En la primera de ***Santa Juana*** nos encontramos con Robert de Baudricourt que furioso grita a su criado: *«¡No hay huevos! ¡No hay huevos! Por todos los diablos, ¿qué quieres decir con eso?»*. Al comienzo de la escena II, La Trémouille dice dirigiéndose al arzobispo de Reims: *«¡Caspita!, ¿Qué pretende el Delfín haciéndonos esperar de esta manera?»*.

La unidad de espacio

En la época del teatro griego, el decorado rara vez cambiaba: consistía en la fachada de un palacio. La unidad espacial venía impuesta por las dificultades técnicas. Éstas siguen estando presentes, en mayor o menor medida, en el ámbito teatral, que tiene más dificultades que el cinematográfico para cambiar de espacio. Pero esto no fue un impedimento para Ibsen: Peer Gynt (***Peer Gynt***) viajó por muchos lugares; o para Claudel, a la hora de contar una historia que sucede en partes muy distintas del mundo y a lo largo de un periodo de cuarenta años (***El zapato de raso***). ¡Es tarea de los directores teatrales encontrar la manera de plasmarlo!.

En el cine, la libertad es total —salvo cuando el productor tiene un presupuesto limitado— y se rueda en los decorados que requiere la acción.

Respetar la unidad espacial no es, por lo tanto, una obligación. No obstante, al igual que con la unidad de tiempo, aporta consistencia, y por consiguiente eficacia a la obra, contribuyendo así a reforzar la unidad de acción. Debido a ello Hitchcock [66] recomendaba no modificar los elementos externos de una obra teatral (decorado, rodarla en exteriores) en el momento de adaptarla al cine.

Además, es conveniente respetar las unidades de tiempo y espacio cuando hay muchos personajes importantes y resulta difícil identificar al protagonista. Es lo que hicieron los autores de ***La jauría humana***, cuya acción transcurre en una pequeña ciudad en la noche de un sábado. ***El taller*** transcurre en un taller de costura, ***Magnolias de acero*** en una peluquería, ***Náufragos*** y ***Abandon ship*** en un bote salvavidas, ***Asalto a la comisaría del distrito 13*** en una comisaría de policía, ***Cena de acusados*** en una casa, ***La soga*** en un piso, ***Alien, el octavo pasajero*** en una nave espacial, ***El submarino*** y ***Les maudits*** en un submarino, etc.

La unidad de acción

«... la historia, que es representación de la acción, debe serlo de una única acción que forme un todo; y las partes que constituyen los hechos deben organizarse de tal manera que si una de ellas es desplazada o suprimida, el todo se disloque y se altere. Pues aquello cuya adicción o supresión no tenga consecuencias visibles no forma parte del todo».

Este célebre fragmento de ***La poética*** [4] define el principio de la unidad de acción. Hace que todas las escenas estén al servicio del problema planteado por el objetivo del protagonista. Además, está estrecha y directamente vinculada con la unicidad del objetivo. Por lo tanto, hoy al igual que hace veinticinco siglos, se ve justificada por:

1. La carencia del tiempo preciso para tratar varias historias.
2. El hecho de que se pida la atención sostenida del espectador durante un tiempo y no se le puede distraer con digresiones, ya que van contra la necesidad que el espectador tiene de sentido y orden. Una obra coherente es aquella que tranquiliza. En el capítulo 7 y en la conclusión volveré a abordar esta necesidad fundamental.

Algunos autores (como Kurosawa) intentan contar la historia de la humanidad en una única obra; es como si escribieran una novela de 800 páginas. ***Dodes 'ka den***, por ejemplo, termina convirtiéndose en un lío a pesar de sus bellas escenas, y de hecho lamentamos que no cuente con un desarrollo más completo. El mismo problema lo tenemos en ***Intolerancia***, que cuenta cuatro historias diferentes, siendo el tema su único nexo. Resultado inevitable: estas obras que generalmente exceden de las tres horas resultan decepcionantes por su propia riqueza.

Unidad de acción y protagonista único

La unicidad de objetivo implica que el protagonista disponga de un único objetivo, pero también que no existan varios protagonistas cada uno con su propio objetivo. Muchas obras sufren por no contar con un único protagonista-objetivo.

El club de los poetas muertos, a pesar de sus aciertos (entre los que se encuentra una filosofía atractiva y espectacular) se queda coja por este motivo. Los autores no se decantan y dudan entre dos protagonistas: Keating (Robin Williams) que pretende enseñar a sus estudiantes el significado del *carpe diem* y Neil (Robert S. Leonard), que quiere hacer teatro. Habría resultado más interesante desarrollar el primer objetivo, más original y más vinculado al tema de la película. Ésta pone de manifiesto que los alumnos no entienden el sentido del *carpe diem.* Para ellos está más cerca de *«hacer en cada momento lo que les viene en gana»* que *«aprender a disfrutar de lo que se tiene en cada momento»*. No basta, por lo tanto, con decir *carpe diem* a la gente para hacerla feliz. Keating debería haberse esforzado en explicar su filosofía a sus alumnos y en ayudarles a aplicarla. Desgraciadamente, Tom Schulman opta por centrarse en los problemas de Neil, dejando de lado este objetivo. Y el hecho de que exista un paralelismo entre el conflicto que Keating mantiene con los demás profesores, y el de Neil con su padre no modifica el que la película cuente con dos protagonistas.

Los autores están equivocados cuando piensan que optar por un solo protagonista les obliga a restringir el número de personajes. En primer lugar, hemos visto que el papel protagonista puede recaer en varios actores (ver ***Los compadres, Náufragos, Tocando el viento, Los siete samuráis*** o ***Los doce del patíbulo***). Además, el personaje único puede enfrentarse a varios personajes, como en ***Barbarroja*** o ***Doce hombres sin piedad***, en la que Davis (Henry Fonda), miembro de un jurado, se opone al resto. O en ***Tres amigos, sus mujeres... y los otros*** en la que, a pesar de ser Vincent (Yves Montand) el protagonista, Sautet retrata a una multitud de personajes. Encontramos el mismo principio en ***Un elefante se equivoca enormemente*** con Etienne (Jean Rochefort) como protagonista, o en ***Cuatro bodas y un funeral*** cuyo protagonista es Charles (Hugh Grant). Por último, una uti-

lización acertada de las subintrigas (ver más adelante) permite multiplicar el número de personajes sin alterar la unidad de acción (***La jauría humana, Los niños del paraíso*** o ***Magnolias de acero***).

La unidad de acción local

La unidad de acción es igual de importante tanto en lo que respecta a las partes (escenas), como en cuanto al todo. No hay nada peor que una escena que parece acabada y que plantea una nueva acción. *«Por cierto ...»*, dice uno de los personajes dando pie al segundo tema. Los culebrones franceses sometidos a la exigencia de tener escenas de 4 minutos, es decir, el doble de la duración normal, están repletos de ejemplos de este tipo.

Podríamos añadir que Corneille ya lo aplicó en ***El Cid.*** En la escena VI del acto II, el Rey comenta con Don Arias y Don Sancho la ofensa del Conde. Después de esto Corneille, que necesita cambiar de tema, pone en su boca: *«No hablemos más de esto. Por cierto...»* y así una nueva acción se inicia en la misma escena. Algunos se preguntarán: ¿Y por qué no?, si hasta Corneille lo hace. Porque es burdo. Si, como sucede con relativa frecuencia en el teatro, no hay más opción que abordar dos temas en una misma escena, entonces hay que relacionarlos entre sí. O si no, se escriben dos escenas haciendo, por ejemplo, que un personaje salga o entre.

Subintriga y unidad de acción

Cada teórico tiene su propia definición de la subintriga. Nosotros llamaremos subintriga a una acción menos importante y menos presente que la acción principal, que discurre en paralelo a esta última, y que —esto es importante— incide en la intriga principal, por lo tanto, participa indirectamente en la unidad de acción.

La mayor parte del tiempo, el protagonista de la subintriga no es el protagonista general, lo cual es bastante lógico. Si el protagonista de la obra desarrollara dos acciones se plantearía un problema de unidad de acción, tanto más si las dos acciones no tienen la suficiente incidencia la una en la otra. Ejemplo: ***Good morning Vietnam.*** La acción principal es la desarrollada por Adrian Cronauer (Robin Williams), cuyo objetivo consiste en dirigir un programa de radio militar según su propio criterio. Al mismo tiempo, se hace amigo de una joven vietnamita y de su hermano. Objetivo de esta subintriga: seducir a la joven. Como es difícil establecer una relación entre ambas intrigas, no se respeta la unidad de acción. Justo hasta el final, donde la segunda intriga tiene una doble repercusión sobre la primera. En primer lugar, el hermano frustra los planes del responsable de la radio salvando la vida de Adrian Cronauer y, sobre todo, resulta ser un terrorista del Vietcong, lo que provoca la expulsión de Cronauer de la emisora.

[NOTA: los personajes que no son protagonistas pero tienen un objetivo no siempre disponen de una subintriga, especialmente si no tienen dificultades a la hora de alcanzar su objetivo, o si ellos mismos constituyen un obstáculo directo para el protagonista. Precisamente por esta razón, y al contrario de lo que afirman algunos expertos, no abundan las subintrigas en la obra de Shakespeare. No hay subintrigas en ***Hamlet,*** ni en ***Otelo,*** ni en ***Macbeth,*** salvo que se considere subintriga cualquier problema de los personajes secundarios, incluso los más pequeños.

En ***La jungla de cristal*** McClane (Bruce Willis) mantiene contacto por radio con un policía negro llamado Powell. En un momento de la película, Powell cuenta que le han retirado su arma reglamentaria por haber matado accidentalmente a un niño. Al final de la película, tiene que sacar su arma para matar al último de los malos. La situación de Powell, por lo tanto, ha cambiado. ¿Estamos, no obstante, ante una subintriga? Si ése es el criterio, entonces podemos encontrar muchas subintrigas en una obra. Y no veo el interés].

Algunos ejemplos de subintrigas

El rey Lear contiene una subintriga (únicamente una): los problemas de Gloucester con Edmund, su bastardo. Sin embargo, esta historia anexa está lejos de resultar inútil. Primero, ofrece un paralelismo temático entre dos paternidades difíciles, la de Lear y la de Gloucester. En segundo lugar, termina por incidir sobre la intriga principal.

Encontramos el mismo recurso en ***La regla del juego.*** La intriga principal es la de Robert de La Chesnaye (Marcel Dalio) cuyo objetivo consiste en reconquistar a su mujer (Nora Gregor), que siente una cierta inclinación por un tal Jurieux (Roland Toutain). La subintriga es la del guarda forestal Schumacher (Gaston Modot) cuya mujer tontea con un furtivo (Julien Carette). No sólo ambas intrigas están relacionadas por su temática, sino que una termina por tener repercusiones sobre la otra. En efecto, Schumacher terminará por matar a Jurieux, confundiéndole con otro. Dicho esto, hay que reconocer que ***La regla del juego*** adolece de dispersión entre demasiados personajes. ¡Él mismo Renoir [121] reconocía no saber quién era su personaje principal!

Resumiendo, las buenas subintrigas son aquellas que terminan, de una manera u otra, por incidir sobre la acción, por lo general interponiéndose en el camino del protagonista. La acción principal de ***La jauría humana*** es la desarrollada por el sheriff Calder (Marlon Brando), cuyo objetivo consiste en probar su independencia frente a Val Rogers (E.G. Marshall), gran magnate local. De manera paralela, los guionistas describen los problemas de media docena de personajes, problemas exacerbados por la fuga de un oriundo de la zona (Robert Redford). Como debe ser, todas las subintrigas terminan por convergen en el clímax protagonizado por Calder y el evadido.

Los niños del paraíso ofrece un ejemplo similar. El protagonista es Bautista (Jean-Louis Barrault). Su objetivo es que Garance (Arletty) le quiera tal y como

él concibe el amor. De forma paralela, Prévert y Carné desarrollan varias subintrigas, que corresponden a tres personajes: Frédérick Lemaître (Pierre Brasseur), cuyo objetivo es convertirse en un gran actor; Lacenaire (Marcel Herrand), que intenta hacerse famoso aunque por medio del crimen; y Edouard (Louis Florencil) que quiere conseguir el amor de Garance. Estas tres subintrigas están temáticamente relacionadas pues los tres personajes están enamorados de Garance, aunque cada uno a su manera.

Además, las subintrigas constituyen obstáculos indirectos para la intriga principal. Así, algunas escenas que a priori puede parece que no aportan nada a la acción principal terminan por alimentarla. El ejemplo más notable es el plan urdido por Lacenaire para robar a un cobrador. Le vemos preparar el golpe junto con Avril (Fabien Loris), su ayudante. El robo tiene lugar en la pensión de Doña Ermine (Jane Marken), y resulta fallido. Como Garance no es del agrado de Doña Ermine ésta la implica en el delito. Acusada por la policía, con la que ya ha tenido sus más y sus menos, Garance no tiene más remedio para escapar que ceder a las insinuaciones de Edouard. Resultado: se va a vivir al extranjero y abandona a Bautista. Como veremos las subintrigas van encajando las unas con las otras y terminan por incidir en la intriga principal.

El único momento, en ***Los niños del paraíso***, en que no se respeta la unidad de acción se encuentra al inicio de la segunda parte. Frédérick se pelea con los autores de una mala obra, y conoce a Lacenaire —lo que, por otra parte, es un poco torpe; dos personajes a los que seguimos desde hace 90 minutos y que no se conocen. Este inicio es largo. Felizmente sabroso gracias al talento de Prévert. Destacaremos que se trata del primer acto de la segunda parte y los autores lo han aprovechado.

Subintrigas yuxtapuestas

Una subintriga, siempre y cuando respete la unidad de acción, enriquece y complica la historia. Cuando no es así, puede dar la sensación de que se trata de una segunda historia artificialmente yuxtapuesta a la primera. En las películas hollywoodienses, a menudo se trata de una historia de amor (ver ***Los pájaros, Río sin retorno***, o las intrigas romántico-musicales de las películas de los Hermanos Marx, W.C. Fields o Laurel y Hardy). Aunque también lo encontramos en las películas francesas. ***Hotel du nord*** no se beneficia en nada de la mezcla de dos intrigas que no están lo suficientemente relacionadas. Por un lado tenemos la de Pierre (Jean-Pierre Aumont) y Renée (Annabella), y por otro la de Edmond (Louis Jouvet) con Raymonde (Arletty). Esto tal vez se deba a que en el momento de reescribir el guión de Jean Aurenche, Henri Jeanson dio más importancia a los personajes secundarios (Edmond y Raymonde). Este tipo de problema también lo encontramos en el teatro clásico: Corneille en su ***Edipo*** se interesa por los amores de Dirce y Teseo e intenta, con mayor o menos éxito, relacionarlos con la tragedia de Edipo.

B. LAS OTRAS UNIDADES

La unidad de estilo

El tiempo, el espacio y la acción no son los únicos factores capaces de aportar unidad a una obra dramática. El tono y el ambiente pueden, igualmente, desempeñar un papel nada desdeñable. Es el caso en ***Los bajos fondos, Die Weber*** o las obras de Chéjov. En cierto modo, es el caso de todas las obras. Pero la unidad en el tono es más sensible en aquellas que presentan un universo original. ***Amarcord*** o ***Roma*** adolecen de una falta de unidad de acción, ya que están hechas con *sketchs* aunque dicha carencia se ve parcialmente compensada con el tratamiento muy personal del autor. Además, toda obra posee una unidad adicional para los espectadores de otra cultura. Es la atracción del exotismo (por ejemplo, una película japonesa para un europeo, una película francesa para los americanos).

El género o el estilo son, igualmente, factores de unidad. A priori, no hace falta ningún esfuerzo particular. No conocemos ninguna sinfonía que se inicie con un movimiento barroco, prosiga con un movimiento romántico, y concluya con el dodecafonismo. Aunque... Una película como ***Cuando llega la noche*** empieza como una comedia y concluye con sangre, lo que provoca una ruptura desconcertante. Aquello que funciona en ***La escapada*** o ***Alguien voló sobre el nido del cuco***, porque ha habido una preparación previa, no funciona en la película de Landis.

Ragtime plantea un doble problema de unidad (acción y estilo). El principio de la película consiste en superponer intrigas, siguiendo la pauta del culebrón. Al principio, seguimos alternativamente a varios personajes:

— Harry Thaw (Robert Joy) cuya mujer Evelyn (Elisabeth McGovern) ha posado desnuda, y que pide una compensación.
— Un burgués (James Olson) que vive con su mujer (Mary Steenburgen) y su cuñado (Brad Dourif) y fábrica fuegos artificiales. Se ven en la tesitura de acoger a un bebé negro y a su madre.
— Coalhouse Walker (Howard Rollins), pianista de cine mudo que busca trabajo.

El destino de estos personajes se entrecruza. Coalhouse resulta ser el padre del bebé negro, mientras que el cuñado se enamora de Evelyn. La película hubiera podido proseguir y concluir siguiendo este principio. A pesar de no respetar la unidad de acción, habría respetado un determinado estilo. Pero no es el caso. Al cabo de 90 minutos (de los 155 totales), los autores se centran prácticamente sólo en Coalhouse, que pide reparación ante una humillación. Salvo una escena, perdida en medio de la acción de Coalhouse, no se vuelve a hablar de Evelyn. Y aún menos de su marido, enterrado en una cárcel, cuando se le ha dedicado una buena parte del principio de la película. A pesar de algunos aciertos, la película de Forman muestra bien los problemas con los que se enfrenta la adaptación de una novela-río compuesta por múltiples intrigas. ***Ragtime*** hubiera tenido más éxito como serie para la TV.

Otra posible ruptura de estilo: las películas de *sketchs* de autores diferentes. En ***Los siete pecados capitales***, entre un *sketch* de Godard y un *sketch* de Demy, hay una falta de unidad clara, parcialmente compensada por el tema común.

De hecho, la unidad puede también ser temática. Es el caso en muchas obras a base de *sketchs*, ya sea ***Monstruos de hoy***, ***Las Troyanas*** o ***Temor y miseria en el Tercer Reich***, en las que el hilo común entre los *sketchs* es el tema, pero donde no puede haber unidad de acción puesto que cada *sketch* constituye un minirelato, independiente de los demás debido a la naturaleza de su protagonista.

Es, igualmente, el caso, de ***Dulce hogar.. ¡A veces!*** cuyo título original es ***Parenthood*** (que significa «paternidad» en el sentido de «cualidad de ser padre»). La intriga de Gil (Steve Martin) es la principal. Su objetivo: solucionar los problemas de su hijo de 10 años. De manera paralela, los autores nos ofrecen otras tres intrigas: Helen (Dianne West) que tiene problemas con sus dos hijos adolescentes; Nathan (Rick Moranis) y Susan (Harley Kozak) que se pelean por cómo educar a su hija de cuatro años; y el patriarca (Jason Robards) que debe solucionar los problemas de su benjamín de 25 años, Larry (Tom Hulce). Estas tres intrigas no pueden ser consideradas como subintrigas puesto que no tienen ninguna consecuencia sobre la intriga principal, que tampoco puede ser considerada por sí misma la acción. Pero habrán entendido que todas estas intrigas están doblemente relacionadas. En primer lugar, los personajes forman parte de la misma familia; por otro lado, se encuentran todos juntos en tres ocasiones. Además, todos sus problemas son problemas de educación. Es el tema de la película. Los autores desearon abordarlo a partir de niños de edad y ambientes diferentes. Optar por un único protagonista no les hubiera permitido ser tan completos.

El caso de ***Dulce hogar… ¡A veces!*** es excepcional. Y si la película funciona es gracias a los retratos, que son muy logrados, y a las dosis de conflicto y humor. Eso siempre ayuda.

7 Preparación, lenguaje y creatividad

«Ayúdate a ti mismo y el cielo te ayudará».
(famoso proverbio)

«Quien siembra vientos recoge tempestades».
(otro famoso proverbio)

«No hay porqué poner un fusil sobre un escenario si nadie tiene la intención de utilizarlo».
(Chéjov [138])

«El arte del teatro es el arte de las preparaciones».
(Alejandro Dumas Hijo [40])

«Sólo aquellos individuos que, en su historia, logran no dejar morir en ellos al niño que llevan dentro consiguen crear algo».
(Françoise Dolto [39])

A. AL SERVICIO DE LA JUSTIFICACIÓN

Preparación y «deus ex machina»

¿Qué habría podido hacer Hergé, en ***Tintín en América***, para que las ayudas que recibe Tintín no fueran percibidas como un *deus ex machina*? ¿O Molière, para conseguir que la aparición del funcionario real en ***Tartufo*** no se interprete como una intervención milagrosa? Deberían haber preparado, es decir presentado, estas ayudas.

Es lo que hizo precisamente Chaplin en ***El gran dictador***. En un momento dado, el peluquero judío se encuentra en una situación difícil; está siendo perseguido por soldados. Se salva, *in extremis*, gracias a la intervención de un oficial. ¿*Deus ex machina*? No, ya que al principio de la película el peluquero le salvó la vida al oficial. Al igual que en ***Un sombrero de paja en Italia***, el sombrero que salva a Fadinard al final de la película ha sido cuidadosamente presentado al principio.

Resumiendo, cuando un autor va a tener que recurrir durante la acción a un elemento significativo —independientemente de su forma: objeto, acontecimiento, fragmento de diálogo, intervención de un personaje, etc...— y éste corre el riesgo de ser mal aceptado por el espectador, hay que prepararlo.

Si, por ejemplo, en un momento de una historia un personaje se dirige sin vacilación a su mueble bar y ofrece bebidas a sus invitados, el espectador no se extrañará de que sepa dónde las tiene guardadas. Sin embargo, si un personaje se pone a utilizar un ordenador en un momento capital (como el adolescente de ***Parque Jurásico***), habrá que mostrar de manera previa que es capaz de hacerlo —algo que no supieron hacer los guionistas de ***Parque Jurásico***. Otro ejemplo: al final de ***El país de los juguetes***, Stan (Laurel) aleja al «hombre del saco» lanzándole dardos con un mazo. Está claro que tal maestría ha tenido que contar con una preparación previa.

Un dispositivo en dos etapas

En el momento de la preparación, el elemento incide, por lo general, poco en el desarrollo de la historia. Es cuando aparece por segunda vez, lo que llamamos la recompensa (*pay off* en inglés), cuando el elemento afecta a la acción. [NOTA: el término «preparación» se refiere tanto al mecanismo en general, como a la primera de sus etapas, la segunda es la recompensa].

La preparación y la recompensa no pueden coincidir en el tiempo. Es bastante lógico y, sin embargo, ***El secreto de mi éxito*** ofrece un bonito ejemplo del tipo de torpeza que no hay que cometer. Bradley (Michael J. Fox) acaba de llegar a Nueva York, donde piensa hacer fortuna. En realidad, está más bien en un aprieto. Saca entonces un papel de su chaqueta. *Flash-back*: volvemos a Kansas y vemos como su madre el día de su partida le entrega la dirección de su tío Howard en Nueva York, por si acaso... Vuelta a la acción: Bradley no tiene más que llamar a su tío por teléfono.

Una herramienta delicada

Como con todos los dispositivos, la preparación necesita de un correcto tratamiento. ***El hombre que pudo reinar*** presenta un ejemplo clásico y, sin embargo insatisfactorio, de *deus ex machina* encubierto por la preparación.

Dravot (Sean Connery) ha sido capturado por unos sacerdotes que desean comprobar si es, tal y como él pretende, un dios encarnado. Cuando van a destriparlo descubren un medallón colgando del cuello de Dravot que los detiene. Dicho medallón ha sido, naturalmente, ya presentado previamente.

A pesar del esfuerzo de preparación, hay que reconocer que este tipo de rescate *in extremis* está cogido con alfileres. Desprende un ligero tufillo a *deus ex machina*, a artimaña de guionista. Por otra parte, cuando más tarde Dravot pretenda ser, realmente, un dios encarnado se referirá a este acontecimiento como una señal del cielo. Mientras que Peachey, su compañero (Michael Caine), lo verá como un golpe de suerte.

El problema radica en que tanto la preparación como, sobre todo, la recompensa del medallón, son relativamente gratuitas. Al comienzo de la película Rudyard Kipling (Christopher Plummer) entrega el medallón a Dravot sin que exista una verdadera razón para ello, y los sacerdotes lo descubren por casualidad. En el momento de ser destripado, Dravot debía contribuir, de una manera u otra, al descubrimiento del medallón.

Hergé utiliza un efecto similar en ***El templo del sol***, aunque sale mejor parado. Un indio aconseja a Tintín que no salga a la aventura, ya que puede correr graves riesgos. Tintín insiste. El indio le entrega entonces un medallón para protegerle del peligro. Más tarde, Tintín dará el medallón a su camarada (Zorrino), lo cual salvará la vida de este último (pero no la de Tintín).

Otro ejemplo de *deus ex machina* no satisfactorio aunque mil veces utilizado en el cine: la bala del revólver que se ve frenada por un objeto (a menudo un libro) milagrosamente colocado delante del corazón.

Una preparación imposible

También sucede, aunque es excepcional, que un deus ex machina sea, por su inverosimilitud, imposible de preparar. ***La mascota*** relata los apuros de la tripulación de un bombardero cuyo tren de aterrizaje se ha roto. Ahora bien, el ametrallador ha quedado atrapado en su carlinga en la parte inferior del cuerpo del avión. Va a morir aplastado en el momento del aterrizaje forzado. El suspense es terrible. ¡De repente, y en el último momento, unas ruedas dibujadas y animadas sustituyen al tren de aterrizaje y salvan la vida del ametrallador! Para preparar tal deus ex machina, Spielberg y su guionista presentan con anterioridad al ametrallador como un dibujante fuera de serie. Al final, se pone a dibujar un bombardero con ruedas concentrándose para que su deseo se convierta en una realidad. Esto que funciona en la historia —unas ruedas de dibujo animado empiezan a crecer debajo del bombardero (como en ***¿Quién engañó a Roger Rabbit?***)— no funciona en la sala. Para el espectador, la decepción está al final de la pista.

Deus ex machina encubiertos

Por el contrario, algunos *deus ex machina*, apenas más nobles que el medallón de ***El nombre que pudo reinar***, son objeto de tal preparación que dejan de parecerlo. Es el caso de la poción mágica en ***Astérix***, o de las espinacas de Popeye. En cierta forma, es el caso de todos esos héroes de aventuras que cuentan siempre con los músculos, el cerebro y los artilugios adecuados para salir airosos de todas las situaciones (por ejemplo ***Superman***, ***Batman***, ***Rambo***, ***James Bond***, ***McGy-***

ver, o Martin Riggs en ***Arma Letal***). Es decir, antes de poner al protagonista en un aprieto, los guionistas se las ingenian para dotarle de aquellas cualidades que le permitirán salir airoso. Mel Brooks y Buck Henry en su serie para la televisión ***Get smart*** se burlan de este tipo de atributos fáciles. Por supuesto, el espectador se deleita cuando aquello que estaba destinado a facilitar la tarea a los protagonistas se convierte en una fuente de obstáculos. Es el caso de ***Alice*** o ***Ghost***, en las que la invisibilidad de los protagonistas desconcierta más que ayuda.

Concluyendo, para evitar que un elemento que viene en ayuda del protagonista sea percibido como un *deus ex machina*, es preciso:

1. Presentarlo.
2. Hacer del protagonista un elemento activo. El protagonista no debe permanecer pasivo en el momento en que recibe la ayuda, aunque ésta pueda parecer lógica gracias a la preparación. La casualidad sólo existe en la vida y el espectador es consciente de ello.

Una alternativa a la preparación del *deus ex machina*

La mejor manera de evitar un *deus ex machina* es, como acabamos de verlo, prepararlo. Otro método consiste en situarlo antes de que se plantee el conflicto, es decir, la solución antes o al mismo tiempo que el problema. En ***Los tres días del cóndor***, Turner (Robert Redford) es abordado por su portera al volver a casa. Ésta le revela la presencia de unos individuos en su apartamento. Turner se imagina que los individuos en cuestión no le esperan para nada bueno y decide huir. Evita un obstáculo gracias a la ayuda de la portera. Esta ayuda no es percibida como un *deus ex machina* porque se produce justo en el momento en que nos enteramos de la presencia del obstáculo. Está claro que de haber conocido la presencia de los asesinos antes de que Turner llegase a casa, habríamos percibido peor la intervención de la portera.

Por supuesto, este método no puede ser sistemático, ya que equivale a responder a la cuestión dramática local en el momento en que se plantea. No todos los conflictos se pueden resolver antes de que se planteen porque sino no pasaría nada.

De Caribdis a Escila

Otra alternativa a la preparación del *deus ex machina* consiste en salvar al protagonista para empujarlo a una situación todavía peor, o que al menos lo parezca —aunque en realidad, sea más fácil de resolver (tanto para el protagonista, como para el autor). En otros términos, se trata en hacer creer que se pasa de Caribdis a Escila, como aquellos navíos que en el estrecho de Messina se lanzaban contra las rocas de Escila para evitar el abismo de Caribdis. Si, por ejemplo, nuestro protagonista se cae de cansancio en pleno desierto —ver el final de ***El tigre de Esnapur***—, la llegada no preparada de una caravana de comerciantes al comienzo del episodio siguiente (ver ***La tumba india***) es un *deus ex machina*. Pero la llegada no preparada de un helicóptero con los malos a bordo y que se regocijan de haber dado con nuestro héroe para poder torturarlo es un *deus ex machina* encubierto.

En ***El nido del amor***, el protagonista (Buster Keaton) está en un bote que se está llenando de agua y que no tardará en irse a pique. De repente, un submarino sale a la superficie justo en ese lugar y le salva la vida. ¡Pero el submarino, es en realidad, el objetivo contra el que está a punto de disparar una armada de destructores!

La anticipación: anuncio y comunicación

Hemos visto que la primera parte de la preparación no tenía, en general, ninguna incidencia sobre la historia. Sucede, no obstante, que el espectador se dice: «¡Ah! Esto, lo utilizarán más tarde». Anticipa. Y esta anticipación puede ser percibida de dos maneras:

— Si el espectador siente que dicho fragmento de preparación (un gesto, un diálogo, un objeto, un personaje, una escena, etc.) beneficiará al protagonista, entonces estamos ante una anticipación indeseable. Se dice que el efecto ha sido comunicado y no anunciado. Esta clase de preparación debe ser ocultada.

— Si, en cambio, el espectador siente que va a dar lugar a obstáculos para el protagonista, genera perspectiva de conflicto, con lo cual la acepta mejor. Ahí se habla de anuncio. Los anglosajones lo llaman *advertising*.

Un ejemplo de comunicación

Al principio de ***La gran juerga***, unos miembros de la Resistencia preparan un atentado en la ópera de París contra unos dignatarios alemanes —estamos en 1942. Para ello, ocultan una bomba en un centro de claveles. De repente uno de ellos dice: *«Uno de los claveles sobresale. ¡Ni se te ocurra tocarlo, desgraciado!*, le responde su camarada, *¡es ahí donde están conectados los hilos»*. Inútil decir que este clavel que sobresale vuelve a salir más tarde. Incluso salva la vida de Augustin (Bourvil).

Dos tipos de anuncio

Cuando al protagonista de ***Gremlins*** le regalan la extraña criatura, y su padre le previene: *«por nada del mundo hay que mojarlo, ni exponerlo a la luz, ni alimentarlo después de medianoche»*, el espectador se dice que eso se utilizará más tarde. Cuando, al principio de ***El gran dictador***, se ve el parecido entre el peluquero ju-

dío y el tirano Hynkel, el espectador se dice que dicha semejanza traerá sus consecuencias. Cuando en ***Cita a ciegas*** confían una mujer al protagonista con la misión de no dejarle beber, la boca se nos hace agua. Cuando, al comienzo de ***Los pájaros,*** algunos pájaros aislados muestran un comportamiento extraño, se sabe que algo va a pasar.

Otro ejemplo clásico de anuncio: las advertencias. *«... Aprenda de mí, que soy su criado, que antes o después el cielo castiga a los impíos.»* le dice Sganarelle a su amo al principio de ***Don Juan.*** Al comienzo de ***La vida de Galileo Galilei*** se cita a Giordano Bruno en varias ocasiones. Cuentan que fue quemado por la Inquisición por haber divulgado las teorías de Copérnico. En ***La cabeza de un traidor,*** Tomás Moro se niega a aprobar el divorcio de Enrique VIII. Su mujer, Alice, le ruega que se doblegue ya que teme por su vida. Al principio de ***Los amantes crucificados,*** Mizoguchi nos muestra a dos amantes encadenados que son conducidos a la cruz. Con esto nos está anunciando lo que espera a sus protagonistas si cometen una falta —o si se sospecha que la han cometido.

Vemos que este tipo de anuncio se sitúa principalmente al comienzo de la obra. Un autor no puede contentarse con las perspectivas de conflicto; llega el momento en que tiene que abordarlo.

Sin embargo, existe un segundo tipo de anuncio que puede tener lugar en cualquier momento indistintamente. En los ejemplos precedentes, el anuncio consiste en decir: *«sobre todo, no hagan esto»* y, por supuesto, a pesar de todo lo hacen. Otro anuncio consiste en decir: *«he aquí lo que vamos a hacer».* Es una de las numerosas y magistrales especialidades de Laurel y Hardy. Éste explica su plan a Laurel y, por supuesto, Laurel se lo estropea. Muchos *sketchs* de payaso se basan en este principio. El payaso blanco cuenta una adivinanza o le hace una broma al payaso serio que intenta devolverle el golpe al maestro de pista, o al segundo payaso serio.

Otro ejemplo: ***You're telling me,*** en la que W.C. Fields encarna a un inventor estúpido. Ha ideado una trampa para matar ladrones. Tiene un plan: hacerse amigo de un ladrón, y después proponerle que se siente sobre la trampa. Una bola de acero caerá sobre su cabeza matándolo en el acto. Todo está a punto, el ladrón llega...

Una forma especial de anuncio: el título

El título es frecuentemente una forma de anuncio. ***Áyax, Cándida*** o ***Anna Christie*** llevan el nombre de un personaje y no anuncian nada más. Sin embargo, títulos como ***Mucho ruido y pocas nueces, El enfermo imaginario, o Vida difícil***—los ejemplos abundan— dan una idea de lo que será la obra. En el capítulo 3 hemos visto cómo un título podía anunciar hasta el final. En ocasiones el título ayuda al espectador a aceptar las premisas más rocambolescas. Es lo que sucede con ***Cariño, he encogido a los niños.*** De hecho, el título hace que resulte inútil toda la preparación relativa a la máquina de empequeñecer. Además, el título

da una idea del género, del estilo y del ambiente de una obra. Por eso los distribuidores de las películas extranjeras tienen una gran responsabilidad. Cuando «traducen» ***The sure thing***—que quiere decir «el golpe seguro»— por ***Cuenta conmigo,*** cambian completamente lo que anuncia el título y confunden al público. Desgraciadamente, en este campo, los ejemplos son legión.

Se podría ir todavía más lejos con el efecto anuncio si nos fijamos en el cartel anunciador (sobre todo en el cine), o en el montaje con fragmentos que se proyecta en las salas de cine, llamado precisamente *trailer,* o incluso en el boca a boca como elementos de preparación. Indudablemente lo son, pero al contrario que ocurre con el título de la obra, rara vez son responsabilidad del autor.

Una anticipación decepcionante

Imaginemos a un malabarista que accede a la pista de un circo con una cesta. Vemos que lleva pelotas, raquetas de tenis y antorchas.

El malabarista hace un número con las pelotas, otro con las raquetas de tenis, y después recoge sus cosas y se va. ¿Qué se dice el público?...

En pocas palabras, una preparación debe ser utilizada. Necesita obligatoriamente de una recompensa (a poder ser conflictiva). ¿Qué pensaría el espectador si la extraña criatura de ***Gremlins*** no se mojara nunca, o no le diera la luz? ¿O si el peluquero judío no se cruzara nunca con Hynkel (***El gran dictador***)? ¿O si la mujer de ***Cita a ciegas*** no ingiriera una sola gota de alcohol? Resumiendo, ¿qué pensaría el espectador si una obra proporciona informaciones narrativas tentadoras, pero luego no está a la altura de lo que promete? Es lo que hicieron los autores de ***El silencio de los corderos, Teminator 2,*** y ***El canto de la ballena abandonada.***

En ***El silencio de los corderos*** Clarice (Jodie Foster) es una alumna del FBI que debe investigar los crímenes de un peligroso psicópata. Para entender mejor la mentalidad de este último, su superior (Scott Glenn) le sugiere que visite a otro criminal, Hannibal Lecter (Anthony Hopkins), antiguo psiquiatra recluido en una cárcel de alta seguridad. Lecter tiene fama de ser un manipulador diabólico. Hasta tal punto que su superior advierte a Clarice: *«sobre todo, no revele nada de usted o de su pasado a Lecter».* Se sobreentiende: *«si lo hace, le costará caro».* Poco tiempo después, nos enteramos de que Lecter ha conseguido matar a su vecino de celda a distancia. Y pensamos que, en efecto, Clarice debe tener cuidado. Cuando en la primera conversación, Lecter le pregunta sobre su vida privada, nos sentimos impacientes. Cuando, durante la segunda entrevista, empieza a contarle cosas, nos tememos lo peor. ¡Pues bien! Clarice se confiará, y ello no tendrá consecuencias. La advertencia del superior y la actitud de Clarice quedarán exentas de recompensa.

Nos sentimos decepcionados porque se desaprovecha así una bonita oportunidad de contar con un conflicto adicional. En el caso de ***El silencio de los corderos,*** hay más que eso. Si los guionistas hubieran relacionado las confidencias de Clarice con la fuga de Lecter —ya que aquéllas permiten ésta, por ejemplo—,

no solamente la película hubiese ganado en rigor y en unidad de acción, sino que habría mostrado aún mejor que para detener a un peligroso psicópata la joven aprendiz del FBI tiene que dejar escapar a otro, aún más peligroso. Resumiendo, la observación sobre la impotencia de la sociedad norteamericana hubiera sido más profunda.

En ***Terminator 2***, John Connor (Edward Furlong), su madre (Linda Hamilton) y el robot bueno (Arnold Schwarzenegger) son perseguidos por un robot malvado capaz de cambiar de aspecto, el T-1000 (Robert Patrick). En una persecución T-1000 deja un pedazo de metal (su «carne») sobre el coche de los protagonistas. John Connor lo coge con la mano desnuda, y lo tira sobre la calzada. T-1000 llega a ese punto de la carretera, y el metal fundido termina por «reinstalarse» en el cuerpo de su propietario. Ahora bien, se nos ha comunicado —de una manera un tanto insistente, por otra parte— que T-1000 puede adoptar el aspecto del ser humano al que toca. Cuando John Connor toca el pedazo de metal, nos decimos que T-1000 va a aprovechar para transformarse en... John Connor y, por lo tanto, para generar confusión entre los coprotagonistas. Pues no, T-1000 adopta el aspecto de uno de ellos, aunque no el de John Connor, sino el de su madre. Y, desgraciadamente —otro punto débil de la película— el conflicto se resuelve inmediatamente. Podríamos alegar que T-1000 no tiene nada que ganar transformándose en John Connor, puesto que su único objetivo es matarlo. En este caso ¿qué interés tiene que el espectador sepa que puede transformarse? ¿Para qué anunciarlo?

Por último, en ***El canto de la ballena abandonada*** Yves Lebeau muestra, en varios momentos, un fusil, aunque al contrario del consejo de Chéjov citado al comienzo del capítulo no lo utiliza. Es una pena tanto más que un final lógico para la obra (consultar el tema en el capítulo 1) habría sido, en mi opinión, el asesinato de la madre a manos de sus hijos (con el famoso fusil, naturalmente). ¡Ellos que querían deshacerse de ella enviándola a un asilo se encontrarían encima con un cadáver!

Que los autores de estas obras no hayan conseguido explotar mejor estos anuncios es una cosa. No digo con esto que fuera fácil. ¡Para nada! Pero que hayan optado por no concluir la preparación y, por lo tanto, por decepcionar al espectador es otra. Ante la imposibilidad de responder a la expectativa generada, la solución menos mala consistirá en retirarla, en quitar las antorchas de la cesta. En otros términos:

— Toda información debe ser utilizada.
— No hay que prometer aquello que no se puede cumplir.

Exceso de justificación

Puede sucede que a fuerza de querer justificarlo todo, un autor abuse de la preparación y anuncie todo lo que sigue. El espectador no llega a adivinar toda la historia, pero cuando los nudos dramáticos llegan no se sorprende, «los espe-

raba». Es una pena, ya que la sorpresa es un efecto extremadamente gratificante que conviene utilizar con cierta regularidad —aunque sin llegar hasta la acumulación de golpes de efecto.

En ***¿Víctor o Victoria?*** King Marshan (James Garner) se enamora de Victoria (Julie Andrews) y decide enviar a su querida, Joanna Cassidy (Lesley Ann Warren), a Chicago. Ésta está celosa y furiosa por verse tratada de este modo. No sólo se ve abandonada por su amante, sino que éste la deja por un travestido. Llega incluso a montarle un numerito al guardaespaldas de Marshan que la acompaña a la estación. Todo ello hubiera justificado la llegada de los socios de Marshan a París, al final de la película. Lo cual genera precisamente el clímax de la película. A pesar de eso, Blake Edwards creyó que tenía que añadir una escena más de justificación, en la que se ve cómo Joanna, en Chicago, se lamenta ante uno de los socios de Marshan. No era necesario, y es una pena porque mitiga la sorpresa del final.

Preparación de lujo

Con faldas y a lo loco presenta un ejemplo un tanto diferente de exceso de preparación. No se trata de justificar un obstáculo, puesto que afecta al acto primero, sino de explicar las circunstancias que llevan a los protagonistas a definir su objetivo. Toda la primera mitad del acto primero de ***Con faldas y a lo loco*** no es más que una preparación de lujo que puede ser eliminada sin perjudicar por ello a la película —que, por otra parte, dura dos horas. Juzguen por sí mismos. Las seis primeras escenas de ***Con faldas y a lo loco*** son las siguientes:

1. Estamos en Chicago, en la época de la Ley Seca. Se produce una persecución y un tiroteo entre la policía y un coche fúnebre.
2. La policía se prepara para entrar en un club nocturno camuflado como funeraria. Spads (George Raft), el propietario del club, está presente. Joe (Tony Curtis) y Jerry (Jack Lemmon) tocan en la orquesta (saxo y contrabajo). Esa noche van a recibir su primera paga. Llega la policía. Detiene a Spads. Joe y Jerry se escapan.
3. Joe y Jerry han apostado hasta su abrigo a caballo perdedor. Están sin un duro y encima hace frío.
4. Joe y Jerry se enteran accidentalmente de que se buscan dos chicas (como por casualidad, un saxo y un contrabajo) para tocar en una orquesta en Florida. Jerry tiene la idea de vestirse de mujer, pero Joe lo encuentra ridículo, pues no funcionaría. Su agente les propone un trabajito para el día de San Valentín.
5. Al ir a buscar un coche, Joe y Jerry son testigos de una carnicería perpetrada por Spads. Se venga del tipo que dio el chivatazo acerca del club. Joe y Jerry son identificados aunque consiguen escaparse.
6. Están desesperados. Joe tiene una idea (!): disfrazarse de chicas y aceptar el trabajo en Florida. Objetivo: escapar de los truhanes.

¿Qué objeto tienen las escenas 1 y 2, que además duran alrededor de 10 minutos?

La Ley Seca no necesita ser presentada mediante una escena de persecución. Habría bastado con poner un cartel al comienzo: «Chicago, 1929» y el espectador habría comprendido dónde transcurre la película. En realidad no se necesitaba ni eso. Cuando el espectador (en la escena 5, por ejemplo) ve las metralletas lo entiende.

El incidente desencadenante (la carnicería de San Valentín) no hay porqué justificarla. Ya hemos hablado de los incidentes desencadenantes y del *McGuffin*. Spads es un truhán, seguramente tiene razones para asesinar a alguien al comienzo de la película.

El hecho de que Joe y Jerry toquen en un club regentado por Spads es explotado en la escena 5: Spads se pregunta si no les ha visto en algún sitio. Pero es todo. Para poder reconocerlos más tarde, Spads no necesita verles dos veces. Con la escena 5 bastaba.

La escena 2 muestra hasta qué punto era difícil que dos músicos encontraran trabajo en aquella época. Las raras posibilidades eran los clubs nocturnos ilegales, y aún y todo la policía entra antes de que puedan cobrar su primer sueldo. Pero, una vez que ha tenido lugar el incidente desencadenante, el problema del desempleo no vuelve a plantearse —por lo tanto, no hace falta presentarlo—, ha sido sustituido por el de conservar la vida.

Observamos que el trabajo en Florida (escena 4) es una comunicación. Cuando surge, nos decimos que ello beneficiará a los protagonistas. Resulta torpe. Es cierto que la escena 4 es mera preparación de lo que, en caso contrario, habría sido visto como un *deus ex machina*. No obstante, Wilder hubiera podido esmerarse un poco más. Hubiera podido anunciarlo y no comunicarlo. Por ejemplo así: Joe y Jerry llegan a la oficina de su agente y éste les dice que como no consigue encontrar a dos chicas para que toquen en una orquesta femenina ha pensado en ellos. Únicamente tienen que disfrazarse. Por supuesto, nuestros dos protagonistas se niegan categóricamente.

«*¡Nunca!*» declaran al unísono. Y, en la escena 6, en vez de acatar con una sonrisa lo hacen a regañadientes. Mejor aún: se podía haber pasado directamente de la escena en la que escapan de Spads al momento en que, ya disfrazados de mujeres, se unen a la banda[1].

Pero esta tendencia a mostrar demasiado, a dejar caer elementos que puedan ser comprendidos más tarde (gracias a la propia situación, o a algunos diálogos) la vemos en muchas películas, en particular en las comedias y en algunas escenas de acción. Gérard Oury lo hace regularmente al principio de sus películas, lo que retrasa el inicio de su segundo acto. En ***Las locas aventuras de Rabbi Jacob***, por ejemplo, nos muestra el secuestro de un militante árabe; la escena dura cinco minutos, no es divertida y además podía haberse suprimido sin que el relato perdiera nada.

1. Me podrán acusar de buscarle las cosquillas a Billy Wilder. Es cierto que ***Con faldas y a lo loco*** es tal festín de humor y maestría que se podrían pasar por alto sus raras torpezas. Pero quien bien te quiere te hará llorar. Es decepcionante ver como una bonita obra no alcanza la perfección. Y, además, es igual de válido para ***El Cid***, ***Tartufo*** o ***Con faldas y a lo loco***, e ilustra muy bien la actividad de guionista. Para poder corregir una obra ésta debe disponer de un mínimo de calidad. Hay que poder entender lo que el autor quiso decir. En otros términos, el trabajo del guionista se asemeja más a la cirugía estética que a la reanimación o a la utilización de medios artificiales para mantener vivo al paciente.

La transmisión de la información

Un autor dispone de muy pocas vías para comunicar una información narrativa. Así, puede:

1. Suministrarla claramente al espectador, de modo que éste la considere probable aunque no previsible.
2. Ocultarla completamente (al espectador, siempre) para poder utilizarla como sorpresa en el momento adecuado.
3. Comunicarla o anunciarla con todo lujo de detalles.
4. Crear un misterio, estilo «*tengo una información interesante pero no les diré de que se trata*».

Las dos primeras son más eficaces que las dos últimas, aunque el anuncio sólo se utiliza en un mínimo de ocasiones. En el capítulo dedicado a la ironía dramática tendremos la oportunidad de volver a tratar de la pobreza del misterio.

B. AL SERVICIO DE LA PARTICIPACIÓN DEL PÚBLICO

Anuncio y participación

Los ejemplos de anuncio que acabamos de ver son específicos. Sin embargo, existe una forma de anuncio más general que consiste simplemente en informar al espectador con el fin de hacerle partícipe de la historia. En este sentido, el caso de anuncio más notable es el que se refiere al objetivo. Cuando un autor hace que su espectador tome conciencia del objetivo del protagonista, crea un anuncio, le dice: «he aquí lo que mi protagonista pretender hacer».

Preparación del autor = participación del espectador

En ***El hombre que sabía demasiado***, Hitchcock prepara con numerosas repeticiones el hecho de que el asesinato del diplomático va a tener lugar durante un concierto sinfónico, coincidiendo con un golpe de címbalos. Incluso se esfuerza para que la partitura le resulte familiar al espectador, y sepa en que momento se va a producir el golpe. La preparación permite la máxima participa-

ción del público. A este respecto, Hitchcock [66] sólo tenía un único pesar: que el público no supiera leer una partitura, ya que hubiera optimizado aún más su participación.

Toda la primera escena de ***¿Dónde está la casa de mi amigo?*** es una inmensa escena de preparación. Al amparo del conflicto entre un niño, Mohamad Réza, y su profesor, el espectador se entera de que los deberes deben hacerse en un cuaderno so pena de expulsión; que Ahmad, otro niño, es un buen amigo de Mohamad Réza; que este último vive en Pochté; que tiene un primo... informaciones todas que tendrán su importancia en el resto del relato. Esta escena sirve también para justificar el futuro objetivo de Ahmad: devolver el cuaderno de su amigo.

Lo vemos, la preparación permite implicar al espectador en la historia. A veces —es un ejemplo clásico—, nos comunican el alcance del drama que está por venir. En ***A las cuatro en punto***, el protagonista prepara una bomba artesanal. Para que nos hagamos una idea de la potencia de la bomba, al principio de la obra Hitchcock le hace llevar a cabo un ensayo, con una pequeña cantidad de producto.

Dos ejemplos más sutiles. Al comienzo de ***La cabra***, Perrin (Pierre Richard) se dirige, con paso decidido, hacia una puerta automática. Como no se abre, se da de narices con ella. Para que el *gag* funcione hace falta mostrar, justo antes de la llegada de Perrin, que la puerta se abre correctamente. Es lo que hace Veber, en el mismo plano, con un paseante. Es una preparación. En uno de los *sketchs* de ***¡Qué viva Italia!***, titulado ***Tantum ergo***, un cardenal (Vittorio Gassman) suelta un rollo ante un comité parroquial sublevado. Cita a Cristo según le conviene. Para hacernos entender la enormidad, los guionistas le hacen, una primera vez, citar a Cristo correctamente. Su sacristán sacude la cabeza en señal de aprobación. La segunda vez, el sacristán arruga el entrecejo. El ejemplo de los *flashes* de las cámaras de fotos en la sede de la ONU en ***Con la muerte en los talones*** es una preparación del mismo tipo (ver el detalle en el capítulo 15).

Un generador de emoción

La preparación ayuda al espectador a comprender los elementos y el resultado de la historia, a sentir las emociones del protagonista, o simplemente a sentir emociones. Los momentos conmovedores (en particular, al final de la obra) son siempre recompensas.

Al final de ***El fantasma y la señora Muir***, la señora Muir (Gene Tierney) muere y se reúne con el fantasma (Rex Harrison) que la quiere desde hace años. Es conmovedor, se trata de una recompensa.

Al final de ***El club de los poetas muertos*** John Keating (Robin Williams) es expulsado del colegio. Viene a despedirse de sus alumnos. Éstos se suben encima de las mesas tal y como les enseñó Keating, y a pesar de la presencia de otro profesor. Es conmovedor, se trata de una recompensa.

Al final de ***Cyrano de Bergerac*** Cyrano recita de memoria las cartas de amor que supuestamente han sido escritas por Christian. Roxane comprende quién es el autor. Es conmovedor, se trata de una recompensa.

Al final de ***Las luces de la ciudad***, la florista descubre que su salvador es precisamente el pordiosero del que acaba de burlarse. Es conmovedor, se trata de una recompensa.

Al final ***El milagro de Ana Sullivan*** Annie finalmente obtiene de Helen una señal de mejoría. Es conmovedor, se trata de una recompensa.

Al final de ***Edipo Rey*** Edipo descubre lo insoportable: que el asesino es él. Es conmovedor, se trata de una recompensa.

Al final de ***Ha nacido una estrella***, Esther (Judy Garland) se presenta como la señora de Norman Maine, utilizando el nombre de su marido (James Mason) trágicamente desaparecido después de una larga enfermedad. Es conmovedor, se trata de una recompensa.

Al final de ***¡Qué bello es vivir!*** los habitantes de Bedford Falls salvan a George Bailey (James Stewart) del hundimiento devolviéndole el dinero que les prestó en su día. Es conmovedor, se trata de una recompensa. [NOTA: encontramos un final similar en ***La locura del dólar***, también de Capra, especie de ensayo de ***¡Qué bello es vivir!***].

Una emoción desaprovechada

Naturalmente, existen contraejemplos, esos momentos que debiendo ser conmovedores no lo son, por falta de preparación. En ***La insoportable levedad del ser***, el perro de Tereza (Juliette Binoche) y Tomás (Daniel Day Lewis) muere. Están conmovidos. Desgraciadamente el guionista se olvidó de prepararnos para que sintiésemos cariño por él. Apenas lo conocemos. Esa falta de preparación nos impide compartir el dolor de los protagonistas.

A lo largo de ***La bella y la bestia*** (Disney) nos vamos familiarizando con la Bestia, y empezamos a quererla. Para terminar, la Bestia se transforma en un bello príncipe igual de insípido que el malo de la película (Gastón). Produce un efecto un tanto raro. Estamos tan acostumbrados a la Bestia que casi lamentamos que cambie. Tal vez sea porque no es lo suficientemente feo, o porque el príncipe no es lo suficientemente deslumbrante, aunque es, más que nada, un problema de preparación. Si los autores se hubiesen preocupado de prepararnos para el nuevo rostro, nuestra participación al final de la película habría sido más eficaz. Dicha preparación habría podido realizarse haciendo que la Bella admirara retratos del príncipe colgados en una habitación prohibida. Por el contrario, una mala solución habría consistido en mostrarnos al príncipe al principio de la historia, antes de que fuera transformado en la Bestia. Pues, en ese momento, se supone que es una persona sin corazón. En la versión de Cocteau, la cara del príncipe al final nos resulta familiar puesto que se trata de la cara de uno de los pueblerinos, Avenant (el equivalente a Gastón), papel inter-

pretado por Jean Marais. El problema es que el pueblerino es antipático. Cuando la Bestia se transforma, su nuevo rostro tampoco es del todo satisfactorio.

Un caso especial: la falsa pista

El deseo de que el espectador participe de una historia puede llevar a manipularlo. Es una manera como otra de tener en cuenta al público. Es, por otra parte, la razón que hace que éste no odie ser manipulado. La preparación puede servir para desviar la atención y reforzar el efecto sorpresa. Este principio es lo que los americanos llaman *red herring*, en referencia al arenque rojo que se utiliza para engañar el olfato de los perros. [NOTA: el *red herring* no tiene nada que ver con el *McGuffin*].

La falsa pista consiste en hacer creer una cosa, sin ambigüedades, para luego introducir otra inesperada. En ***Los pantalones equivocados*** el protagonista, el perro Gromit, sigue discretamente a un pingüino sospechoso. Se ha escondido en una caja de cartón y vigila al pingüino a través de un agujero que ha hecho. De pronto, el pingüino se vuelve hacia él, le mira y se acerca. Estamos convencidos de que Gromit ha sido descubierto. Hasta que comprendemos que es el dibujo de un perro sobre el cartón (con los ojos en el mismo lugar que los de Gromit) lo que ha llamado la atención del pingüino. En ***Speed***, un autobús atraviesa las calles de Los Ángeles en tromba, mientras en montaje paralelo vemos a una mujer que se prepara para cruzar la calle con un cochecito. Por supuesto, esperamos que el autobús no dé al cochecito. Primera sorpresa: le da de lleno. Segunda sorpresa: el cochecito está lleno de latas de limonada.

La falsa pista utiliza con mucha frecuencia los clichés, es decir, esas situaciones que son tan conocidas que todos las anticipan. En ***Rupture***, el protagonista (Pierre Etaix) que acaba de recibir una dolorosa carta de ruptura abre lentamente un cajón y extrae un revólver... encendedor, con el que se enciende un cigarrillo. En ***En busca del arca perdida***, un nazi malvado con cara de torturador saca del bolsillo un trasto metálico inquietante que termina siendo... un perchero desmontable. En ***La vida es bella*** los autores nos presentan a un cliente del hotel donde trabaja Guido (Roberto Benigni): el doctor Lessing (Horst Buchholz). Es un enamorado de los enigmas con el que Guido tiene una relación de amistad. Se divierten lanzándose enigmas. Más tarde, cuando comprobamos que el doctor Lessing es médico en el campo de concentración, estamos convencidos de que ayudará a Guido, al estilo del oficial del ***El gran dictador***. Podemos hasta pensar que esa ayuda ha sido comunicada, en otros términos que el *deus ex machina* que se anuncia no ha sido lo suficientemente camuflado. En realidad, es una falsa pista magistral y la recompensa es admirable. En el momento en que Guido necesita esa ayuda, el doctor Lessing viene a verle y le presenta un enigma sin solución diciéndole: *«Auxilio, ayúdeme a resolverlo, me quita el sueño»*. La reacción de Guido en ese momento es muy cercana a la nuestra, es un gran momento de cine.

El ejemplo más famoso de falsa pista es la primera parte de ***Psicosis*** —una vez más, se invita a aquellos que no conozcan la película de Hitchcock a saltarse este párrafo. Para que el asesinato de Marion Crane fuera lo más brutal y sorprendente posible, Hitchcock decidió desarrollar su intriga (el robo del dinero), haciendo creer al espectador que ella iba a ser la protagonista de la historia. Para ello, hizo que su guionista añadiera escenas que no existen en la novela de Robert Bloch, como aquella en la que la policía controla la documentación de Marion al borde de la carretera. Por otra parte, la novela de Bloch comienza directamente con Norman Bates y hace referencia, bajo la forma de *flash-back*, al robo de dinero por parte de Marion. Además, Hitchcock eligió para el papel de Marion a una actriz bastante conocida, Janet Leigh, más conocida en cualquier caso que el resto del reparto. Así pues, el espectador no podía imaginar que iba a desaparecer al cabo de 45 minutos de película. La desaparición súbita de Marion es, por lo tanto, una recompensa inesperada a todo el principio de la película. Estos 45 primeros minutos constituyen la falsa pista de ***Psicosis***.

Si en ***Psicosis*** encontramos el ejemplo más famoso de falsa pista, ***La lista de Schindler*** presenta la falsa pista más discutible de todo el repertorio. Al final de la película las obreras de Schindler (Liam Neeson) son enviadas a Auschwitz por error. Se les corta el cabello, se las desnuda y se las envía a la ducha. ¿Quién no piensa en ese momento que van a ser gaseadas?... Pues no, sorpresa: se trata de una ducha de verdad. No se me pasa por la cabeza la idea de calificar de revisionista a Spielberg, aunque debo decir que no entiendo el interés que puede tener esta falsa pista.

Podríamos multiplicar los ejemplos en la medida en que todo aquello que precede a un golpe de efecto puede ser considerado una falsa pista. Aunque como con las sorpresas, las hay de todo tipo.

Como preparación engañosa, la falsa pista es precisamente lo contrario de la comunicación, o hasta del anuncio. A este respecto, Hitchcock [66] declara: *«El público siempre intenta anticipar, le encanta poder decir: "Sé lo que va a pasar ahora". Es algo que hay que tener en cuenta... Demos vueltas y más vueltas al público, mantengámosle lo más lejos posible de lo que va a suceder»*. Y eso gracias a la preparación. Esta declaración justifica la utilización de la falsa pista, pero está en contradicción con lo que Hitchcock expone en otra parte, a saber, que hay que dar al espectador una ventaja sobre los personajes. En realidad, veremos que ambas formas de participación del público son deseables.

Falsa pista y contraste

La falsa pista puede presentarse de otra manera. Consiste en situar una escena cómica justo antes de un golpe de efecto conflictivo, de manera que se refuerce el efecto de éste. ***Magnolias de acero*** se basa en este principio: alternancia de comedia y drama. La obra de Robert Harling —y más aún la película que se extrajo de ella— consigue generar una carcajada en pleno momento de tristeza

(ver la escena del entierro). Es un caso extremadamente raro. Es mucho más fácil ahogar la risa en la garganta del espectador que lo contrario.

Localmente, ***Alien, el octavo pasajero*** y ***Tiburón*** presentan dos ejemplos clásicos. En la película de Ridley Scott, los protagonistas están comiendo y riéndose cuando, de repente, Kane (John Hurt) siente un malestar y «da nacimiento» al monstruo. En la película de Spielberg, Martin Brody (Roy Scheider) está lanzando carnaza al mar refunfuñando —lo cual nos hace sonreír— cuando, repentinamente, el tiburón salta fuera del agua.

Al final de ***Bagdad café***, la intervención conflictiva del policía resulta tanto más brutal gracias al contraste con las escenas cómicas que la preceden.

Contraste y momento de sosiego

Queda claro que la fuerza de un obstáculo depende, en gran parte, de aquello que lo precede. Ésta es la razón por la que a un autor le interesa incluir momentos de sosiego durante la acción. Pueden ser momentos de alegría o de risa, aunque también momentos de triunfo. Relajan al espectador, evitan la monotonía, mantienen el suspense y, por contraste, dan cuerpo a los obstáculos que siguen. Dicho contraste viene de la diferencia de intensidad entre la preparación y la recompensa. Así mismo, los momentos de sosiego tienen otra función, permiten al espectador digerir el conflicto.

C. HERRAMIENTA SINTÁCTICA

A partir de la aplicación práctica y múltiple de la preparación que acabamos de ver, vamos a ampliar el campo y a comprobar que, en realidad, la preparación es la aplicación práctica de un proceso fundamental: el del lenguaje dramático.

Un generador de sentido

Se habrá comprendido que la preparación sirve para conferir a algunos elementos (un objeto, un gesto, un diálogo, un acontecimiento, un personaje, etc.) un valor, una importancia y un significado que no tendrían de no haber sido preparados. Naturalmente, este fenómeno existe igualmente en la vida. Cuando una pareja escucha «su canción», es la conclusión de algo que han vivido antes. ***El apartamento*** y ***Matrimonio de conveniencia*** ofrecen un efecto similar, salvo que la canción ha sido sustituida por un spaghetti en una raqueta de tenis, o las plantas de tomates.

Un ejemplo notable: **El apartamento**

El apartamento es, como la mayor parte de las películas de Billy Wilder, un verdadero festín de preparación, una escuela por sí sola. C.C. Baxter presta regularmente su apartamento a Sheldrake, su jefe de personal, que necesita un lugar discreto e íntimo para encontrarse con su amante. Ahora bien, C.C. ignora que la querida de Sheldrake no es otra que Fran Kubelik, la mujer de la que está enamorado. Un día devuelve a Sheldrake un pequeño espejo que encontró en su apartamento. El espejo está roto. Sheldrake le da las gracias y le comenta riéndose que su querida se lo lanzó a la cara. Algunas escenas más tarde, Baxter está hablando de su nuevo puesto de trabajo con Fran. Se ha comprado un sombrero para la ocasión y se pregunta si debe llevarlo derecho o inclinado. Para que se haga una idea, Fran saca de su bolso un pequeño espejo que tiende a C.C. Éste lo abre: el espejo está roto. Baxter comprende entonces que Fran es la querida de Sheldrake. Se siente fatal. Un simple objeto adecuadamente preparado nos permite entender lo que siente.

Por supuesto, este breve resumen no permite comprender la eficacia del método en la película de Wilder. En el momento en que C.C. entrega el espejo a Sheldrake el espectador no sospecha, ni por un momento, que más tarde se volverá a utilizar. En primer lugar, porque en una escena anterior ya se nos planteó que Baxter encuentra, a menudo, objetos en su piso, y después porque una observación conflictiva de Sheldrake desvía nuestra atención: *«Ya sabe Usted lo que es: se imaginan que nos vamos a divorciar para irnos a vivir con ellas»*. En el momento en que C.C. se mira en el espejo roto, estamos ante una escena de revelación muy eficaz que produce escalofríos.

Algunas recompensas significativas

En ***Annie Hall***, Alvy Singer (Woody Allen) conoce a la familia de Annie Hall (Diane Keaton). Se entrevista con el hermano, Duane (Christopher Walken). Duane en un aparte explica a Alvy su problema: cuando conduce tiene impulsos suicidas: tiene deseos de lanzarse contra el primer coche con el que se cruza. Alvy le escucha, pone una sonrisa comprensiva y concluye la escena diciendo: *«Perfecto. Ahora, tengo que irme, Duane, porque me esperan en el planeta tierra»*. En la escena siguiente, Duane, Alvy y Annie van hacia el aeropuerto. Y es... Duane quien conduce. ¿Hace falta describir el crispado rostro de Alvy?

Al final de ***Astérix y el caldero***, Astérix comprende que le han engañado porque el dinero que acaba de robar al cobrador de impuestos huele a cebolla. Ahora bien, el dinero que se le confió y que le fue robado al comienzo de la historia estuvo depositado en un caldero que contuvo sopa de cebolla. Este hecho es ampliamente preparado en el álbum porque era necesario que el dinero fuera identificado al final (página 44), y además había que justificar el medio de identificación. Es lo que Goscinny hace en varios momentos (páginas 7-8-10-12-42).

En *¡Al fuego los bomberos!*, los bomberos han organizado una fiesta para rendir homenaje a su antiguo presidente. Josef (Josef Kolb) es el encargado de la tómbola. Su única obsesión es que no desaparezcan los lotes que están encima de una mesa. Desgraciadamente, a medida que la fiesta avanza los lotes van desapareciendo. Josef encuentra uno de los lotes (un paté) en el bolso de su mujer. Hacia el final de la historia, un corte de corriente deja la sala a oscuras. Cuando vuelve la luz, no quedan más que 3 ó 4 lotes sobre la mesa. El presidente propone que se apague la luz y que aquellos que se han llevado los lotes los vuelvan a dejar. Se apaga la luz. Cuando vuelve a encenderse, no queda nada encima de la mesa. El presidente pide a todo el mundo que se comporte dignamente y vuelven a apagar la luz. Cuando vuelve a encenderse, se ve a Josef que se dirige hacia la mesa. Sorprendido por la luz, lanza la lata de paté hacia la mesa y se desmaya.

En ***La gran ilusión***, el aristócrata francés De Boïeldieu (Pierre Fresnay) y el aristócrata alemán Von Rauffenstein (Eric Von Stroheim) se hacen amigos. En una escena en la que el alemán manifiesta sus temores de ver desaparecer la aristocracia, De Boïeldieu expresa su admiración por el geranio de su huésped, la única flor que crece en la fortaleza, en medio de la hiedra. Al final de la película, cuando De Boïeldieu muere, Von Rauffenstein corta el geranio.

En ***La Kermese heroica***, la mujer del posadero se insinúa a un invasor español. Para ello, le propone coserle su jubón. Éste acepta y terminan en la cama. Más adelante, el español la reclama: tiene algo descosido. La mujer del posadero acude presta. Después, es el posadero el que pide a su mujer que le arregle un descosido. «*¡Ah no !*, le responde ésta agotada, *me he quedado sin hilo*».

Al principio de ***Tierra y libertad***, la nieta de David Carr encuentra entre las cosas de su abuelo un pañuelo rojo con tierra. Misterio. Empieza un largo *flashback*. Nos olvidamos del pañuelo rojo. Súbitamente, en el momento del entierro de la mujer que amó, se ve como David (Ian Hart) coge un puñado de tierra y lo guarda en el pañuelo. Volvemos al momento actual: la nieta de David vierte la tierra sobre la tumba de su abuelo.

En el decimotercer cuadro de ***La vida de Galileo Galilei***, un individuo viene a anunciar al entorno de Galileo que el hombre de ciencia está ante la Inquisición y que esperan que se retracte a las cinco. De hacerlo tocarán la gran campana de San Marcos. Los colegas de Galileo están convencidos de que no se retractará. A las cinco y tres minutos, al no oír la campana, se congratulan. De repente, la campana empieza a sonar. Se quedan de piedra, y el espectador con ellos. Ese tañido de campana es emotivo por su significado. Un significado que proviene de la preparación. Encontramos un efecto sonoro similar en ***Madre Coraje y sus hijos***.

En Z, un juez de instrucción (Jean-Louis Trintignant) investiga la muerte de un diputado (Yves Montand). Su caracterización es la de un ser neutro e íntegro. Así, cada vez que un testigo habla de asesinato, el juez le corrige: «se trata de *incidentes*». Hasta el día en que pronuncia sin darse cuenta el término «asesinato».

Habrá quedado claro que la recompensa ha de ser necesariamente significativa. No debe confundirse con una repetición de imágenes, que es un procedimiento típico de los videoclips, y que es al relato lo que un estribillo a la canción. En ***Toto el héroe*** se ve como unos soldados de plomo caen de un estante. La primera vez, tiene su significado, o más bien es simbólico. Pero a la segunda o tercera vez, no significa nada. Únicamente está destinado a crear un ambiente.

El lenguaje dramático

En todos los ejemplos precedentes la recompensa tiene un significado que no tendría de haberla sacado de su contexto, de no haber tenido en cuenta la preparación. Ahora bien, es el principio mismo de todo lenguaje. Todos los ejemplos de preparación que acabamos de ver están directamente relacionados con el lenguaje de la dramaturgia, aquél que consiste en concatenar elementos narrativos, y más concretamente escenas, unas detrás de otras.

Recordemos que un lenguaje es un sistema de signos (de manera más general de unidades de sentido) cuya disposición o yuxtaposición permite crear sentido, comunicar información. Estos signos pueden ser letras, palabras, gestos, notas musicales, manchas de color, contrastes de luz, etc. Y naturalmente escenas. Una obra dramática se compone de numerosas escenas conectadas entre sí. Dicho encadenamiento no es arbitrario. Contribuye a transmitir informaciones narrativas que no se encuentran en ninguna de las escenas consideradas por separado sino en el hecho mismo de su encadenamiento.

Romeo y Julieta tiene un ejemplo claro —aunque a éste podríamos añadir todos los ejemplos precedentes. En la escena 3 del acto V, Romeo se suicida. Esta escena, sacada de su contexto, transmite una determinada cantidad de informaciones, incluida la más importante, a saber: que Romeo se da muerte ante el cadáver de Julieta para reunirse con ella en la tumba. Si la consideramos en su contexto, es decir, si tenemos en cuenta la escena anterior (3 del acto IV), en la que Julieta se bebe un narcótico para hacerse pasar por muerta, surgen dos informaciones adicionales: el cuerpo de Julieta no es un cadáver y Romeo está cometiendo un trágico error. Esta segunda información no está ni en la escena IV/3 y aún menos en la escena V/3, sino en el orden en que están situadas las escenas.

Por supuesto, la disposición de las escenas —y de las informaciones que contienen— no constituye el único lenguaje de las artes dramáticas. El diálogo (el lenguaje de las palabras), los gestos, la música en la ópera, la elección de los planos y de su secuenciación en el cine (el lenguaje cinematográfico) son cuatro de los múltiples y posibles lenguajes de la dramaturgia o de las artes que la utilizan. Pero el que nos interesa aquí, el lenguaje de las escenas, es el más importante de la dramaturgia y, curiosamente, aquél al que los autores conceden menos atención. Quizá porque, aun siendo el más poderoso generador de sentido, es igualmente el más discreto, el más imperceptible. Tal vez porque es para el que se requiere mayor talento.

En dramaturgia todo es cuestión de preparación

Como unidad de sentido de este lenguaje, una escena no puede ser considerada de forma independiente respecto a las precedentes y a las subsiguientes. Las escenas no se conectan sin una determinada lógica. La escena x implica a la escena x + 1, ésta implica a la x + 2, etc. Así, la escena x es una preparación de las escenas x + 1, x + 2, etc., siendo al mismo tiempo la recompensa de las escenas x - 1, x - 2, etc. Globalmente, el desarrollo sintáctico de una obra dramática es una gigantesca operación de preparación. Como vamos a ver, este fenómeno tiene múltiples efectos y aplicaciones.

Naturalmente, la concatenación entre las escenas nunca es ni tan simple, ni tan rigurosa como:

$$\ldots x \Rightarrow x+1 \Rightarrow x+2 \Rightarrow x+3 \Rightarrow x+4 \Rightarrow x+5 \Rightarrow x+6 \ldots$$

es decir: la escena x prepara la escena x + 1, que, a su vez, prepara la escena x + 2, que, a su vez, prepara la escena x + 3, etc.

Si se pretende esquematizar un tipo de concatenación ideal, se obtiene algo así como:

$$\ldots x \Rightarrow x+1 \Rightarrow x+2 \Rightarrow x+3 \Rightarrow x+4 \Rightarrow x+5 \Rightarrow x+6 \Rightarrow x+7 \Rightarrow x+8 \ldots$$

Es decir: ... x prepara x+1 y x+5, x+1 prepara x+3 y x+4, x+2 prepara x+4 y x+7, x+3 prepara x+4, etc.

El principio de causalidad

El desarrollo sintáctico de una obra dramática está relacionado con el principio de causalidad y el de la lógica temporal. Es decir, con el hecho de que cada cosa es el efecto de una causa, y que existen encadenamientos cronológicos. Se puede entablar un debate filosófico sobre el fundamento del principio de causalidad, si es que interesa al espectador.

Y, más que con un placer, es probable que eso se corresponda con una necesidad fundamental, por lo menos en mi caso. El ser humano es un animal religioso, en el sentido etimológico del término, es decir que necesita sentido, orden y vínculo. No cabe duda de que este libro responde a esa necesidad de orden. La religión da respuesta para muchos a esa necesidad. Claudel [30] declaraba que, para el hombre de fe, la vida no es una serie incoherente de gestos vagos e inacabados, sino un drama preciso que conlleva un desenlace y un sentido.

Otros, que no llegan a encontrar el sentido metafísico de la vida, se giran hacia la ciencia y comprueban que la vida está gobernada por la causalidad. Los

ejemplos son legión. Cuando se lanza una piedra al aire, el efecto es siempre el mismo: vuelve a caer. Cuando un espermatozoide se encuentra con un óvulo, empieza a formarse un ser humano. Cuando se ejerce un abuso de poder sobre un niño, éste desarrolla una neurosis o una psicosis.

Vemos, en cualquier caso, lo que el drama puede tener de fundamentalmente religioso, tanto para el creyente como para el agnóstico o el ateo.

La causalidad en el niño

Esta necesidad de explicación lógica la experimentan con gran intensidad los niños. A ellos les encanta comprobar que las mismas causas (una mueca, por ejemplo) producen los mismos efectos (la cara ultrajada del adulto). Y cuando, en el momento de la adquisición del lenguaje, comienzan a alimentar su conciencia no saben más que decir: «¿por qué?». Es una de las razones por las que los niños tienen tal necesidad de historias, y más concretamente de historias estructuradas y no —como se ve, demasiado a menudo, en los espectáculos infantiles— de sucesiones de *sketchs* más o menos espectaculares.

Un ejercicio que se propone habitualmente a los más pequeños consiste en poner en orden una serie de dibujos que representan distintas actividades: la eclosión de un huevo, el crecimiento de una flor, la fabricación de una tarta, etc.

El relato circular

Igualmente, uno de los más viejos tipos de historia es el denominado relato circular y no es más que otro modelo de clasificación causal. Se construye siempre de la misma manera: el gato llora porque el gallo le ha hecho daño en un ojo; el gallo le hizo daño al gato en el ojo porque una rama le dio en la cara; la rama le dio en la cara porque la cabrita comió las hojas, etc., etc...

Un bello cuento tradicional, llamado en ocasiones ***El ser más poderoso del mundo***, es una mezcla de cuento y de marcha regulada. El rey impide a su hija casarse con el hombre que ella ha elegido. Prefiere que se case con el ser más poderoso del mundo. Hace venir al sol y le pregunta si es el más poderoso del mundo. *«No, responde, la nube es más poderosa que yo puesto que me oculta».* Hace venir a la nube. Comienza entonces una serie de escenas construidas de la misma forma: la nube declara que el viento la arrastra, el viento que la montaña lo detiene, la montaña que la vaca la erosiona, la vaca que la cuerda la retiene, la cuerda que el ratón la corroe, el ratón que la trampa lo atrapa, y la trampa termina diciendo que el más poderoso del mundo es el muchacho que la fabricó —y que, por supuesto, es el que ha elegido la princesa. Ésta se casa con el hombre que quiere y el rey se muestra satisfecho.

Un cómic bastante corto, ***La vengeance***, utiliza un principio estructural similar. Jérôme Le Hixe, joven, guapo y rico es atropellado por un coche. El acciden-

te lo deja atrozmente desfigurado. Decide encontrar al responsable y hacérselo pagar. El conductor del vehículo que lo atropelló está muerto, pero parece ser que el coche fue mal revisado. Hixe va, pues, a ver al mecánico. Éste le explica que una broma de mal gusto (una falsa llamada de auxilio) le impidió terminar la revisión del coche antes de que su propietario viniera a buscarlo. Hixe va a ver al bromista. Éste también tiene una excusa. Y así sucesivamente: todos los responsables potenciales tienen una buena excusa. Hasta que Hixe llega a la conclusión de que el verdadero responsable es el empresario que despidió abusivamente al anteúltimo eslabón de la cadena. Ahora bien, ese empresario se llama Jérôme Le Hixe.

La vengeance recuerda, en ciertos aspectos, la búsqueda de Edipo en ***Edipo Rey***. La leyenda de Edipo no es otra cosa que un relato circular, seguramente, uno de los más bonitos ejemplos de secuencia causal, es decir, una sucesión de preparaciones y recompensas. Juzguen ustedes mismos:

— Layo y Yocasta son los reyes de Tebas.
— Un oráculo predice que Layo morirá a manos de su hijo y que éste se casará con su propia madre.
— Layo ordena la muerte de su hijo Edipo, a los tres días de su nacimiento.
— Yocasta entrega el niño a un pastor para que lo abandone.
— El pastor desobedece y entrega el niño a un corintio. [NOTA: el tema del bebé amenazado y recogido por otros, que corresponde a una de las angustias del niño, está muy frecuentemente presente en los mitos y los cuentos (ver La historia de Moisés o ***Blancanieves y los siete enanitos***)].
— Edipo es adoptado y criado por Pólibo y Mérope, reyes de Corinto.
— Un oráculo predice a Edipo que matará a su padre y se acostará con su madre.
— Edipo deja Corinto para evitar matar al que cree que es su verdadero padre.
— En el camino se encuentra con Layo, al que no reconoce y mata.
— La Esfinge es enviada a Tebas (ahora controlada por Creonte) para castigar a la ciudad por este crimen. Se convierte en una molestia para el país.
— Edipo se enfrenta a la Esfinge y resuelve el enigma.
— Creonte declara a Edipo rey de Tebas.
— Edipo se casa con Yocasta.

Llegados a este punto de la leyenda, ya se ha cumplido la predicción del oráculo. Se ha cerrado el círculo. Es la primera parte del mito de la que son protagonistas Layo y Yocasta. Pero, por supuesto, no se acaba aquí la historia de Edipo. Incluso se puede decir que comienza, ya que es a partir de aquí cuando Edipo pasa a ser el protagonista. Así pues, es la continuación del mito lo que conforma la narración de Sófocles. Cuando ésta comienza, el mal está hecho y la leyenda terminada. Por eso es injusto decir que ***Edipo Rey*** sólo aborda el destino. Edipo es tanto víctima de no querer aceptar la verdad, como de su destino. Prefiere rechazar su pasado a afrontarlo.

En cuanto a la fuerza del destino, un gran número de estudiosos, entre ellos Paul Watzlawick [153], llegan a considerar que nada de todo esto hubiera sucedido si Layo y Yocasta no hubieran cometido el error de consultar el oráculo. Creyendo en las predicciones e intentando a toda costa impedirlas, terminaron finalmente por facilitar que se realizaran. Hoy en día, el horóscopo ha sustituido al oráculo de Delfos. Raymond Devos describe muy bien este fenómeno irónico en uno de sus *sketchs* titulado ***L'horoscope***, que es también un bonito ejemplo de secuencia causal:

«No sé si leen el horóscopo, yo lo consulto todas las mañanas. Hace ocho días, leí en mi horóscopo: "Peleas y desavenencias en su hogar". *Y fui a ver a mi mujer:*

—¿Qué te he hecho?

—¡Nada!

—¿Entonces, por qué discutes?

¡Desde entonces estamos enfadados! Esta mañana, leo en mi horóscopo: "riesgo de accidente". *Desde entonces, toda la mañana al volante de mi vehículo mirando a derecha y a izquierda... ¡Nada!... ¡Nada!... Me digo:* "Tal vez te has equivocado". Justo e*l tiempo de comprobarlo en el periódico que estaba sobre el asiento de mi coche y ¡Paf!, ¡ya está! Baja el conductor y me dice:*

—¡Hubiera podido evitarme!

—¡En absoluto estaba previsto!

—¿Cómo es eso?

—¡El accidente está en el periódico!

—¿Nuestro accidente está en el periódico?

—¡El suyo, no sé!, ¡ pero el mío sí!

—¡El suyo es el mío!

—¡Oh! ¡Eh! ¡Un segundo! ¿De qué signo es Usted?

—Libra

—¿Libra?

—Miro Libra y digo:

—¡Pues no, a Usted no le predicen ningún accidente! ¡Es culpa suya!

—Llega un guardia y me dice:

—¿No ha visto mi "signe"? [NOTA: en francés juego de palabras entre señal (signe) y signo astrológico (signe)].

—¡Tenga el periódico! ¡Mírelo! ¡ No voy a mirar el signo astrológico de todo el mundo!».

Las estructuras a base de *sketchs* y las *road movies*

El principio de causalidad dramático explica el escaso interés de las películas a base de *sketchs*, y aún más de las obras que sin anunciarse como tales por su estructura pueden asimilarse a una sucesión de *sketchs*. Al espectador no le gusta tener la sensación de que se puede coger la escena X, ponerla en lugar de la X+9 y obtener el mismo resultado. Es el problema de un gran número de *road*

movies, en las que se pasa de un encuentro a otro de cualquier manera. Es, igualmente, el problema de ***Astérix y el caldero***. Para conseguir llenar el caldero, el protagonista va quemando tentativas que no tiene relación entre sí. Otro ejemplo: los primeros ***Tintín***. Ya hemos visto los problemas que se generan cuando el autor del *sketch* se lanza sin saber adónde va. ***La escapada***, ***La crisis***, o ***Peer Gynt*** sufren las consecuencias de ser una sucesión de pequeñas historias sin relación fuerte entre ellas. Los guionistas italianos son especialistas en estas estructuras. Sus caracterizaciones son, la mayor parte de las veces, brillantes; su humor notable, sin embargo, las estructuras de sus películas carecen de argamasa.

Observaremos que lo que caracteriza las *road movies* no es que la acción transcurra en una carretera, sino más bien que su estructura se basa en *sketchs*. ***En busca de mi destino*** es una *road movie* (en los dos sentidos del término), pero no ***Thelma y Louise***, a pesar de que una parte fundamental de la acción transcurre en la carretera. El objetivo de Thelma y Louise no consiste en ir de un sitio a otro, sino en escapar de la policía. Cuanto más avanza la acción mas se estrecha el cerco. Cohabitan el *crescendo* y la evolución (ver más adelante). Encontramos el mismo principio en ***El salario del miedo***.

Lo épico y lo trágico

En ocasiones, se distingue entre los dos tipos de relato: aquél en el que los personajes se desplazan, como es el caso de ***La Odisea***, y aquél en el que los personajes permanecen en un lugar, como en ***La Ilíada***. Aunque la literatura y la dramaturgia abordan ambas formas de relato, todo indica que el primero está más cerca de la epopeya y del ámbito literario, mientras que el segundo está más relacionado con la tragedia y la expresión dramática. Esto es, quizá, lo que ha movido a tantos dramaturgos a respetar la unidad espacial. Y tal vez por ello las *road movies* funcionan mejor en literatura que en el cine.

La evolución

Resumiendo, una obra dramática debería hacernos pensar en un engranaje, en una evolución entre escena y escena. Esta necesidad es tanto más imperiosa en las obras serias. En efecto, las estructuras a base de *sketchs*, aunque no las recomiendo, son mejor aceptadas cuando se trata de una comedia (ver ***Annie Hall***, ***Les Bronzés***, ***Les frères Zénith***, ***Las vacaciones del señor Hulot***, ***Aterriza como puedas***, las comedias italianas, o la mayor parte de las películas de W.C. Fields o de los Hermanos Marx). Es debido a que el humor compensa aquello que se pierde por falta de encadenamiento.

Las obras en las que dos personajes aprenden a conocerse son un clásico ejemplo de evolución, la que corresponde a la transformación de su relación.

Todas las obras que cuentan con un gran trabajo de preparación entre dos escenas son, por supuesto, buenos ejemplos de evolución: ***Con faldas y a lo loco***, ***Cyrano de Bergerac***, ***El apartamento***, ***Con la muerte en los talones***, ***Regreso al futuro***, ***Ser o no ser***, ***Un sombrero de paja de Italia***, y recientemente tres pequeñas perlas en cuanto a la evolución: ***Toy story***, ***Atrapado en el tiempo*** y ***La cena de los idiotas***. Todas estas obras merecen atención y respeto, en primer lugar porque enseñan, y en segundo lugar porque son muy difíciles de escribir.

El efecto «bola de nieve»

Cuando la evolución entre dos escenas se combina con el *crescendo*, se obtiene un efecto, totalmente deseable, de bola de nieve que va haciéndose cada vez más grande a medida que avanza.

La jauría humana nos muestra un espléndido ejemplo de efecto bola de nieve. Los siete u ocho personajes principales son presentados al principio de la película. Su caracterización queda clara. Cada uno tiene sus problemas y sus distintas motivaciones. La fuga y la inminente llegada de Bobby Reeves (Robert Redford) hacen saltar el polvorín y a partir de ahí los acontecimientos se conectan con una lógica y una fatalidad implacable. ***Edipo Rey*** es, igualmente, un buen ejemplo de efecto «bola de nieve»: cuanto más se avanza en el relato, más se acerca Edipo a la terrible verdad.

Tengan cuidado en no confundir *crescendo* y evolución. El *crescendo* consiste en colocar conflictos de intensidad creciente, mientras que la evolución estriba en crear una relación lógica entre las escenas y las secuencias. Ambos son deseables, aunque existe un número importante de obras que sólo disponen de uno u otro. En ***Astérix y el caldero*** hay *crescendo* puesto que Astérix y Obélix hacen cosas cada vez más difíciles para ganar dinero. Empiezan por interrogar a los piratas y a los romanos, cosa que ya saben hacer. Y terminan con un acto desesperado: robar un banco. En cambio, no hay evolución entre los *sketchs*. En ***Encadenados***, por el contrario, hay una buena evolución, concretamente en la relación entre Alicia y Sebastián, pero no hay verdaderamente un *crescendo*. Hasta el punto que el mismo clímax resulta flojo.

Justificación del horror, de la absurdidad o de la paradoja

Es igualmente el encadenamiento lógico de las escenas el que hace que los autores puedan partir de una situación normal y terminar, poco a poco, en una situación terrorífica, extravagante o paradójica, aunque lógica gracias a la preparación. Una escena del final de ***Deseo bajo los olmos*** muestra a una mujer que mata a su recién nacido, a pesar de que le quiere. Presentada así, es decir fuera de contexto, la escena resulta atroz. Pero en la obra, todo lo que la ha precedido hace que sea lógica y por lo tanto menos chocante.

Las famosas escenas en las que un personaje intenta contar a un extranjero escéptico las locas aventuras que acaba de vivir se basan en el mismo principio.

Una broma bastante conocida ilustra muy bien este efecto clásico. Es la historia de una joven que compra un armario por elementos. Llega a su casa y lo monta. De repente, el armario se cae mientras pasa un autobús por la calle. Asombrada, la joven vuelve a montar el armario. Parece que se mantiene. Sin embargo, repentinamente, vuelve a pasar un segundo autobús y el armario de nuevo se desmorona. Furiosa llama a la tienda y explica su problema. Le envían a un técnico. Éste llega y monta el armario. *«Espere a que pase un autobús,* le dice la mujer, *y usted verá»*. De hecho, pasa un autobús por la calle y el armario vuelve a caerse. El técnico no sale de su asombro: es la primera vez que le pasa. Decide montar nuevamente el armario y esta vez, se instala dentro para ver de cerca lo que pasa cuando se cae. En ese momento llega a casa el marido de la mujer, descubre al técnico dentro del armario y le pide una explicación. *«No me va a creer,* le responde el técnico, *espero al autobús»*.

La construcción de esta broma merece un corto examen. Empieza con un acontecimiento totalmente improbable: el armario se cae cuando pasa un autobús. Pero, como es conflictivo y como, sobre todo, es el incidente desencadenante, estamos dispuestos a aceptarlo. Después, el resto de la historia es lógico y se desprende de estas premisas absurdas. Cuando llega el *gag*, el receptor siente, encantado, que le han tomado el pelo.

Una parábola bastante famosa y que nos hace pensar en el encuentro entre El Principito y Businessman (***El principito***) se basa en el mismo procedimiento. Es la historia de un occidental de vacaciones en una isla del Pacífico. Se encuentra con un lugareño durmiendo en la playa.

—*¿Qué haces?*, pregunta el occidental.

—*Duermo al sol.*

—*¿No trabajas?*

—*No.*

—*¿Y cómo te las arreglas para comer?*

—*Cuando tengo hambre, pesco un pez.*

—*¿Y para eso cuánto tiempo necesitas?*

—*El tiempo que tú tardas en llegar hasta el final de la playa.*

—*¡Cinco minutos! Con tal destreza, podrías pescar muchísimos más peces en un día.*

—*¿Para qué? No podría comérmelos todos.*

—*No, pero podrías venderlos.*

—*¿Qué haría con ese dinero?*

—*Podrías comprar barcos y pescar todavía más peces.*

—*¿Yo solo?*

—*No. Tendrías empleados. Serías rico.*

—*¿Y qué haría con todo mi dinero?*

—*Pues podrías coger unas vacaciones y venir a la playa a descansar al sol.*

—*Ah sí,* le responde el lugareño, antes de volverse a dormir.

Simetría y paralelismo

La preparación sirve igualmente para crear efectos de simetría, o de paralelismo.

En ***La leyenda de Lylah Clare,*** se elige a una actriz (Kim Novak) para dar vida a una estrella desaparecida. Se identifica tanto con su modelo que termina por vivir el mismo drama.

Todo el acto segundo de ***Esperando a Godot,*** donde se repiten los acontecimientos del acto primero es una gigantesca recompensa, la simetría del acto primero.

Al comienzo de ***Eva al desnudo,*** una joven admiradora, Eve Harrington (Ann Baxter), llama a la puerta de la actriz Margo Channing (Bette Davis). Poco a poco, se introduce en la intimidad de la artista y termina convirtiéndose en una estrella. Al final de la película, una joven admiradora llama a su camerino.

En uno de los *sketchs* de los ***¡Qué viva Italia!,*** titulado ***First aid,*** Alberto Sordi interpreta el papel de un rico aristócrata que, al volante de un coche de lujo, se encuentra a un individuo herido y caído en la escalinata de un monumento. Lo recoge de mala gana y empieza a dar vueltas por la ciudad buscando un lugar donde le puedan curar. Pero los centros hospitalarios están cerrados, llenos o reservados para los militares. Finalmente, el aristócrata vuelve a dejar al herido en la misma escalinata.

Al final de ***Hable con ella*** un periodista, Marco (Dario Grandinetti) se instala en el piso de un amigo que está en la cárcel y donde tiene la comida asegurada por una temporada. Precisamente mirando por la ventana de ese piso, su amigo conoció a una joven en una clase de baile antes de enamorarse de ella. A su vez, Marco mira por la ventana y, sorpresa, descubre a la misma mujer (Leonor Watling), cuando en ese momento del relato creemos que sigue en coma.

En ***La cabeza ajena*** se presenta al señor Maillard, fiscal, como un cínico, que disfruta enviando a los criminales al cadalso. En un momento de la obra, se encuentra frente a asesinos dispuestos a matarlo. Se defiende afirmando: *«Ninguna autoridad humana tiene derecho a disponer de la vida de un hombre...»*.

Atraco perfecto muestra un mismo acontecimiento (un asalto) desde perspectivas diferentes, y en distintos momentos, en función de la opinión de cada uno de los malhechores. Otros efectos de paralelismo generan la misma clase de resonancia:

- Un mismo acontecimiento contado por varios testigos (***Las girls, Rashomon, ¡Yo lo vi todo!***).
- Un mismo personaje que vive aventuras diferentes dependiendo de que sueñe o no (ver ***Cómo destruir al más famoso agente secreto del mundo, La vida secreta de Walter Mitty***).
- Personajes diferentes en manos de los mismos actores. En ***La belleza del diablo,*** Fausto es interpretado por Michel Simon y más tarde por Gérard Philipe. Mefistófeles por Gérard Philipe y después por Michel Simon. En ***La bella y la bestia*** (Cocteau), Jean Marais da vida tanto a la bes-

tia como al gracioso. Este último muere convirtiéndose en bestia mientras la bestia se convierte en príncipe con los rasgos del gracioso. En ***El moderno Sherlock Homes*** el protagonista se pone a soñar, entra en la película que está proyectando y se enfrenta a personajes que se asemejan a gente de su entorno. En ***Los cuentos de Hoffmann*** tanto los malos (Lindorf, Coppelius, Dapertuto y Dr. Miracle), como los tres amores de Hoffmann (Olympia, Giuletta, Antonia) son interpretados por el mismo cantante. En la representación de marzo de 1948, en el Teatro de los Champs-Elysées, Bourvil dio vida a los cuatro papeles de criado.

— O un mismo personaje interpretado por dos actores diferentes (ver ***Ese oscuro objeto del deseo***).

— O dos historias surgidas del mismo punto de partida, diferentes entre sí por un cúmulo de circunstancias (un grano de arena), y mostradas en paralelo (ver ***Cita a ciegas, L'ironie du sort***). J.B. Priestley escribió varias obras sobre la relatividad de los acontecimientos en función de las circunstancias y la casualidad (ver ***Yo estuve aquí una vez, Time and the Conways***).

Los 45 primeros minutos de ***Ladrona por amor*** muestran un atraco perfectamente ejecutado. Todo va sobre ruedas, nos creeríamos en uno de los episodios de ***Misión imposible.*** De repente, el espectador comprende que está ante el plan de los protagonistas y su desarrollo ideal. El verdadero atraco empieza en ese momento. Naturalmente, nada sucede tal y como lo habían previsto. La segunda parte es por supuesto la recompensa de la primera. Encontramos el mismo recurso en ***L'heure symphonique.*** Asistimos en primer lugar a un ensayo perfecto y después a una ejecución catastrófica.

Al final de ***¡Qué bello es vivir!***, un ángel brinda a George Bailey la oportunidad de comprobar cómo habría sido la vida de sus conciudadanos de no haber existido él, George. Lo que vemos, y su contraste con la realidad, es una recompensa a todo lo que ha sucedido.

Citemos finalmente un festín de efectos de paralelismo: ***Atrapado en el tiempo***, en la que Phil Connors (Bill Murray) revive sesenta veces el mismo día (o algunos momentos de ese mismo día), lo cual da lugar a numerosas explotaciones y a sabrosas recompensas.

Todos los tipos de relato anteriormente mencionados se basan en grandes dosis de preparación y de recompensa.

Entre una obra y sus segundas partes

También puede suceder que una obra contenga la preparación de aquello que se desarrollará en la que sigue. En ***Regreso al futuro 2*** y ***3*** hay algunas alusiones (al estiércol, por ejemplo) que no se pueden paladear si no se ha visto la primera película de la saga. La preparación se encuentra en una de las películas y las recompensas en las siguientes. En ***Yoyó,*** Hitler (Pierre Etaix) imita a Charlot. Es una recompensa irónica para todos los que han visto ***El gran dictador.***

Psicosis y ***Psicosis 2*** ofrecen un divertido ejemplo de cómo cerrar el círculo. En ***Psicosis,*** Norman Bates es internado por haber matado y disecado a su madre, y asesinado a varias jóvenes. Al comienzo de ***Psicosis 2,*** ha cumplido su pena y sale de la cárcel decidido a reinsertarse. Desgraciadamente, se cometen crímenes semejantes a los suyos no lejos del lugar donde se ha instalado. Además, recibe cartas de su madre (¡muerta!) en las que le fuerza a dejar a la camarera con la que ha entablado una amistad. No sólo se convierte en sospechoso, sino que nuevamente empieza a perder la razón. Resulta que el verdadero responsable no es Norman, sino la madre de una de sus antiguas víctimas, que pretende que vuelva a caer. Golpe de efecto, esta mujer es apuñalada. ¿Por quién? ¡Por la verdadera madre de Norman, que explica que la otra, la que Norman disecó, no era la auténtica! No hacía falta ir tan lejos para que el pobre Norman pierda definitivamente la cabeza, mate a su verdadera madre y se encuentre en la misma situación que al comienzo de ***Psicosis.*** De una determinada manera, ***Psicosis 2*** = ***Psicosis.*** Pero, en lugar de dejarlo ahí, los productores hicieron todavía dos segundas partes más de la obra de Hitchcock: ***Psicosis 3,*** que es una especie de *remake* de ***Psicosis*** (veinte años después) y ***Psicosis 4,*** que cuenta la infancia de Norman Bates mediante *flash-backs.* Cuando se encuentra un filón...

El principio de plusvalía

Históricamente, el primer ejemplo de resonancia entre dos obras lo encontramos en las trilogías y las tetralogías antiguas de las cuales, desgraciadamente, sólo nos ha llegado un único ejemplo: ***La Orestiada.*** Son continuaciones, cuyos acontecimientos se van reverberando los unos en los otros. Ello permite, a menudo, enriquecer la caracterización de los personajes. El ejemplo más famoso es Falstaff, de ***Enrique IV*** a ***Enrique V*** pasando por ***Las alegres comadres de Windsor.***

Este fenómeno de enriquecimiento de la caracterización podría darse también en las series. Desgraciadamente, excluyendo el caso de Charlot para el que, como hemos visto, la caracterización no adquiere todo su valor si no tenemos en cuenta el conjunto de sus aventuras (ver el capítulo 4), la inmensa mayoría de los personajes recurrentes no evolucionan. Desde James Bond, pasando por Rambo, Indiana Jones, Astérix, Gastón Lagaffe o Tintín[2], a los que podríamos añadir la mayor parte de los personajes de las series televisivas que son iguales del episodio 1 al 36.

Es deplorable por la simple razón de que una serie es el espacio ideal para enriquecer una caracterización —sin, necesariamente, llegar hasta hacerla evolucionar. Los autores deberían utilizarlo. En efecto, las series cuyos episodios son historias cerradas son maravillosas oportunidades para generar una plusvalía. Una serie digna de ese nombre debería respetar el principio de las coleccio-

2. A pesar de que Tintín no cambia entre dos álbumes, Serge Tisseron [140] ha demostrado que el conjunto de sus aventuras sí presenta una plusvalía.

nes de objetos, tal y como la definen las compañías de seguros: el conjunto debe tener más valor que la suma de las partes. Desgraciadamente, nunca es el caso. X episodios de ***Marc et Sophie*** o de ***Week-ends de Léo et Léa*** valen *x* veces el valor de un episodio, y nada más. Y es una lástima ya que la ficción televisiva no posee ni ventajas, ni especificidades si la comparamos con el teatro o el cine. El principio de plusvalía es una de las pocas, y merecería ser explotado. Lo volveremos a analizarlo en el anexo dedicado a la escritura para la televisión.

Tendremos, sin embargo, en cuenta tres excepciones: ***The odd couple***, serie ya citada, donde los 114 episodios mostraban muchas facetas de los dos personajes principales, Felix Unger (Tony Randall) y Oscar Madison (Jack Klugman), y dos colecciones de cómic que cuentan con la singularidad de hacer envejecer a sus personajes: ***Buddy Longway*** y ***Thorgal***. Entre un álbum y el siguiente, el protagonista se casa, tiene su primer hijo, etc.

Una aplicación fundamental: la tríada

Las series o grupos de 3 elementos (las tríadas) ocupan un lugar importante en la vida de un ser humano y, en particular, en la ficción. Vamos a ver que son una aplicación del fenómeno de preparación-recompensa.

La tríada espacial

El ser humano está, desde su más tierna edad, en contacto con el número 3 y la tríada. Probablemente por ello los encontramos con tanta frecuencia en los relatos, empezando por los cuentos de hadas. El núcleo familiar básico contiene 3 elementos: madre, padre e hijo. Lo que en la fase edipiana se traduce por: hijo, amante edipiana, padre competidor. Y más tarde por: individuo, cónyuge, padre de sexo opuesto, o marido, mujer, amante-iniciadora, el famoso triángulo. O en un plano de parábola: Adán, Eva y la Serpiente.

Cuando el niño tiene un hermano o una hermana, por lo tanto, un competidor emocional, se genera una trilogía similar: niño, padre, hermano/hermana, y ahí, ante los celos emocionales, todos los hermanos y hermanas son iguales. Así Cenicienta tiene dos hermanas, aunque con idéntica caracterización. Pasa lo mismo con Cordelia en ***El rey Lear***: tanto Gonerille como Regane, sus dos hermanas, tienen el mismo nivel de egoísmo, ingratitud y crueldad. Y con Eben en ***Deseo bajo los olmos***: sus dos hermanos, Peter y Simeón cuentan con igual caracterización. ***La dama y el vagabundo*** propone una imagen elocuente para ilustrar estas relaciones emocionales: los dos animales con los que Lady debe compartir un momento su hogar son dos gatos siameses.

Observaremos que tanto Cenicienta, como Cordelia o Eben tienen cada uno 2 hermanos ó 2 hermanas, ni más, ni menos. En el espíritu del niño, 1 y 2 representan bien a sus padres o bien a sus hermanos y hermanas. Él se ve siem-

pre en tercer lugar. Y poco importa que sea el mayor, o el más pequeño. La batalla que causa estragos entre los personajes de ***A puerta cerrada*** adopta siempre la misma forma 2 contra 1. En ***Dos contra uno: teoría de coaliciones en las tríadas*** [22], Theodore Caplow estudia este fenómeno de coalición y demuestra que toda situación de interacción puede reducirse a una tríada.

En ***Psicoanálisis de los cuentos de hadas*** [15], Bettelheim cita otra tríada, que aparece relativamente pronto en la vida de un niño: los tres niveles del psiquismo humano —el Ello, el Ego y el Superego. En análisis transaccional, Eric Berne [12] distingue tres estados en el yo de un individuo: padre, adulto, niño. Según el momento, nuestra actitud se corresponde con uno de esos tres estados. Karpman [77], otro transaccionalista, desarrolló la idea de que podemos interpretar tres papeles en los juegos psicológicos que entablamos con nuestros semejantes: víctima, perseguidor o salvador[3].

A todo eso, se pueden añadir en la naturaleza las tres dimensiones del espacio (longitud, anchura, profundidad) y los tres estados físicos: líquido, sólido, gaseoso. En numerosos cuentos de hada (ver ***Blancanieves*** y ***Rojaflor*** o ***Pitou l'enfant roi***), encontramos tres pruebas o acontecimientos cada uno de ellos vinculado con un elemento: la tierra, el mar o el cielo, que corresponden a los tres estados físicos.

Tríada temporal

Todas las tríadas antes citadas son espaciales. Existen de forma simultánea. Pero existen también otras temporales. La más frecuente es antes-durante-después, con múltiples variaciones:

- Ayer, hoy, mañana.
- Pasado, presente, futuro.
- Mañana, mediodía, noche (es la célebre pregunta de la Esfinge: «*¿qué tiene cuatro piernas por la mañana, dos al mediodía y tres por la noche?*»).

3. En el capítulo «psicología» es preciso señalar que el psicoanálisis junguiano insiste, más que nada, en el número 4. Para Jung, hay cuatro tipos de individuos, y la conciencia tiene 4 funciones. No obstante, Marie-Louise von Franz en ***L'interpretación des contés de fée*** [47] reconoce que el cuarto elemento está, frecuentemente constituido por 3 + 1 (espacio + tiempo, 3 hijos + padre, etc.). El 3 está vinculado al movimiento de la vida y el 4 a una «*nueva dimensión*». Siendo honesto, encuentro la clasificación de Jung demasiado arbitraria. Es evidente que toda clasificación es arbitraria; el ser humano necesita distinguir y compartimentar para entender. Sin embargo, si la tríada es más habitual que la tetríada en relatos de todo tipo, es porque el número tres genera un eco en el ser humano. Ahora bien, la pertinencia real de tal o cual número cuenta menos que su impacto psicológico. No basta con explicar a un niño que el sol permanece quieto y que es la tierra la que gira para que la impresión de la rotación del sol desaparezca. En ***¿Es real la realidad?*** [154], Paul Watzlawick distingue las realidades de primer orden, que son realidades científicas, de las de segundo orden, que son realidades subjetivas. Ahora bien, siempre han existido realidades de segundo orden comunes a todos los seres humanos. Un autor debe tenerlo en cuenta.

— Niño, adulto, anciano (la no menos célebre respuesta de la Esfinge).
— Nacimiento, vida, muerte.
— Principio, medio, final.
— Inferior, igual, superior.
— Primer acto, segundo acto, tercer acto.

La tríada *A-A-A'*

El segundo grupo de tríadas temporales se refiere al principio de repetición, donde un mismo acontecimiento —que designamos mediante una *A*— se repite una vez antes de verse alterado (*A'*) en su tercera intervención. *A* puede ser un gesto, un diálogo, una escena o incluso una secuencia entera (ver el ejemplo de ***Esperando a Godot***, más adelante).

En ***Los tres cerditos***, los 2 primeros cerditos sufren la misma tragedia: como su casa no es lo suficientemente sólida, son devorados por el lobo. Sólo con el tercer cerdito la historia no se repite. En ***La niña de los gansos*** una misma escena se repite dos veces —la princesa habla a su caballo decapitado y Conrad pretende arrancarle el cabello—, pero a la tercera, la escena se produce en presencia del Rey. El esquema es, por lo tanto: *A-A-A'*. *A'* hace referencia a una escena que comienza como la escena *A*, pero que implica una alteración.

La repetición rigurosa entre la primera y la segunda vez (*A-A*) genera, inconscientemente, la idea de número, de costumbre. El espectador (o el oyente de un cuento de hadas) se dice que si un acontecimiento se repite rigurosamente de la misma forma, es porque tiene lugar muy a menudo. Se suele decir que no hay dos sin tres. En ***Los tres cerditos*** o en ***La niña de los gansos***, el niño comprende, inconscientemente, que entre la primera y la tercera vez han podido transcurrir años. En ***Esperando a Godot***, la repetición entre el acto I y el acto II nos ayuda a comprender que los protagonistas esperan todos los días. Por supuesto, en la obra de Beckett, no hay *A'*, puesto que el autor pretende mostrar una situación sin final. Tampoco hay una tercera *A*, Beckett sabe que con dos *A* bastan.

Al principio de ***La rosa púrpura de El Cairo***, Cecilia (Mia Farrow) va varias veces al cine a ver la misma película. Woody Allen nos muestra distintas escenas de esa película. Una, la del egiptólogo (Jeff Daniels) visitando un apartamento newyorkino, nos la muestra dos veces. Esta repetición persigue, en primer lugar, un objetivo puramente teórico: que nos familiaricemos con la escena clave, puesto que es ése el momento de la película en que el egiptólogo saldrá de la pantalla. Pero sirve igualmente para poner de manifiesto que Cecilia ve una y otra vez la misma película. Y para eso, Woody Allen sabe que una única repetición basta. Nos ofrece pues *A-A*. La tercera vez que nos muestra la escena, ésta ha sido alterada —el protagonista sale de la pantalla—, es *A'*.

En numerosos cuentos de hadas, los dos hermanos mayores fallan en la prueba (*A-A*) mientras que el benjamín, a menudo pánfilo y enclenque, lo consigue (*A'*). A la tríada temporal *A-A-A'* se une la tríada espacial en ***Cenicienta*** o ***El rey Lear***.

En realidad, estas distinciones entre lo espacial y lo temporal son más o menos arbitrarias, y obedecen a razones de claridad. Las dos nociones están, en ocasiones, relacionadas y los simbolistas llegan a demostrar que las tríadas madre-hijo-padre, Ello-Ego-Superego, pasado-presente-futuro, tristeza-cólera-miedo o mar-tierra-cielo forman un todo (la familia, el ser humano, el tiempo, las emociones, el espacio) y son aspectos diferentes de una misma cosa: la vida.

Una forma de repetición cómica

En dramaturgia, este principio de repetición rigurosa sirve para crear un efecto cómico, llamado, por otra parte, forma de repetición cómica. En general, la escena (o el gesto, o el diálogo) genera una primera carcajada; cuando se repite por segunda vez causa una segunda risa, y con su tercera aparición, ya alterada, provoca una tercera risa. No obstante se trata de risas diferentes. Uno no se ríe dos veces de lo mismo. La segunda vez lo que nos divierte no es el *gag* sino que se repita de idéntica forma y, en consecuencia, introduce la idea de que puede producirse con mucha más frecuencia.

En ***Enviado especial***, hay una persecución entre dos coches, lo que da a Hitchcock la oportunidad de crear un *gag* de repetición. Estamos en un pequeño pueblo de Holanda. Un anciano se prepara para cruzar la calle. De pronto, un primer coche cruza el pueblo a gran velocidad y le obliga a subir a la acera. Se prepara por segunda vez cuando un segundo coche produce el mismo efecto. A su tercer intento, son media docena de vehículos de la policía los que se interponen en su camino. Entonces, renuncia a cruzar y se vuelve a casa. El *gag* es tanto más divertido cuanto que la aparición de la policía constituye una sorpresa (para el señor por supuesto, y también para el espectador).

En ***Sopa de ganso***, Firefly (Groucho Marx) se sube al sidecar de Pinky (Harpo Marx) y le pide que arranque. Pinky arranca pero sólo sale la moto, Firefly se queda en el borde de la carretera. La escena se repite, de forma idéntica, una segunda vez. La tercera, Firefly decide subirse a la moto y que Pinky vaya en el sidecar (alteración). Entonces es el sidecar el que se pone en marcha, dejando a Firefly en el borde de la carretera.

En ***Un pez llamado Wanda*** se juega con mucha habilidad con el principio *A-A-A'* y las expectativas del espectador. Ken (Michael Palin) se supone que tiene que asesinar a una anciana. En su primer intento falla: no mata a la señora, sino a uno de sus tres perros. Para ella es un drama pues adora a los animales. En su segundo intento vuelve a fallar. Pero, al contrario que en los ejemplos anteriores, la repetición de *A* no es una sorpresa. En efecto, en cuanto el espectador ve

a los tres perros, se imaginó que los dos primeros intentos iban a fallar y que el tercero saldría bien —ya que inconscientemente el espectador conoce el principio *A-A-A'*. Si no quiere comunicar el efecto, y por lo tanto decepcionarnos, el autor está obligado a proponernos otra cosa que *A'* la tercera vez. Y eso es lo que hace. En vez de matar a la anciana, tal y como «se prevé», Ken mata al perro que queda. Tenemos entonces *A-A-A*. La tercera *A* es una sorpresa, por lo tanto un *gag*. Problema: falta la alteración. El autor nos ha engañado y, al mismo tiempo, no puede quedarse ahí. Y de hecho nos propone una alteración con efecto retardado: la muerte del tercer perro ha afectado de tal manera a la anciana que muere de una crisis cardiaca.

Encadenamientos y alteraciones

Está claro que un encadenamiento del tipo *A-A-A-A'* funciona peor que *A-A-A'* ya que la tercera *A* resulta innecesaria. La segunda *A* genera en nosotros el sentimiento de repetición a gran escala. *A-A'* funciona peor ya que la escena (el gesto, el diálogo, etc.) se altera antes mismo de haber adquirido su carácter repetitivo. En cambio, la combinación *A-A-A'-A''* sí que puede funcionar —siendo *A''* una alteración de A diferente de *A'*.

En ***Cabezas de chorlito*** Laurel está sentado en una cama. Empujado por su mujer, con la que se está peleando, se sienta encima de la misma cama enviando al aire a Laurel. El *gag* se muestra dos veces: *A-A*. Laurel decide sentarse sobre otra cama. El mismo movimiento de que lo manda por los aires: *A'*. Laurel pasa entonces a un sillón, que es, en realidad, un personaje cubierto con un paño. Naturalmente, ahí también, termina por los aires. Aunque las condiciones, como en *A'* son diferentes. Estamos ante *A''*.

Otras formas de efectos cómicos de repetición

Observaremos que existen otros principios de efectos cómicos de repetición que no tienen nada que ver con la tríada. Los americanos los llaman *running gags*, es decir, *gags* que corren a lo largo de la historia (o de una escena).

Uno de ellos, basado en la acumulación, consiste en repetir varias veces lo mismo (*A-A-A-A-A*...). Y el ejemplo más conocido es el de *«¿Qué diablos se le ha perdido en este infierno?»* que lanza Géronte en ***Las trapacerías de Scapín***. Molière era, por otra parte, un especialista. En ***El enfermo imaginario***, Toinette repite varias veces *«el pulmón»* y después *«ignorante»* a Argán. En ***Tartufo***, Orgón se interesa por la salud de Tartufo, Dorina le informa con ironía y Orgón repite cuatro veces: *«Pobre hombre»*.

Otro principio: el encadenamiento del tipo *A-A'-A''-A'''*, etc. Otto Griebling, famoso payaso americano, tenía un número basado en este principio. Aparecía en la pista, al principio del espectáculo, con una planta (o un paquete postal)

para la señora Smith. Pero como no se presentaba ninguna señora Smith, regresaba entre bastidores. Al cabo de un rato volvía a aparecer y a preguntar por la señora Smith. Sólo que a cada reaparición la planta había crecido y Griebling terminaba el espectáculo arrastrando un árbol (o un paquete postal hecho trizas). El *gag* fue utilizado en ***Loquilandia***.

Se observará que el encadenamiento de las escenas en ***Los tres cerditos*** se basa tanto en la combinación de *A-A-A'* que acabamos de ver, como en la *A-A'-A''*. Ya que entre un cerdito y el siguiente las casas son cada vez más sólidas, y al lobo le cuesta más echarlas abajo, aunque lo consiga hasta con la casa hecha de madera. ***Los tres cerditos*** vienen a decir al niño que la diversión (*A-A*) viene después del trabajo (*A'*); que al crecer se vuelve más fuerte y más sabio; y que para ser un niño de 5 años (*A''*) es preciso matar simbólicamente al de 4 (*A'*), de la misma manera que el de 4 ha matado simbólicamente el de 3 (*A*). Naturalmente, esto es sólo así para la versión de ***Los tres cerditos*** donde los dos primeros no sobreviven, versión ardientemente defendida por Bettelheim [15]. El ejemplo extraído de ***La Kermese heroica***, citado con anterioridad, es igualmente una mezcla de *A-A-A'* y de *A-A'-A''*.

El número 7

En cuanto a las cifras, se impone un pequeño paréntesis con respecto al 7 y a los conjuntos de 7 elementos, que también están presentes en algunos relatos. Pulgarcito, por ejemplo, tiene 6 hermanos igual de idénticos que las 2 hermanas de Cenicienta aunque con distinta función. No hay celos emocionales entre Pulgarcito y sus hermanos. Así, al igual que en ***Hansel y Gretel*** que cuenta la misma historia, un único hermano hubiera sido suficiente. En realidad, Perrault fue víctima de la fascinación que el número 7, que muchos creían y creen mágico, ejerce sobre los seres humanos desde hace treinta siglos. Precisemos que el 3 no es más mágico que el 7. De hecho no creo que haya números mágicos. El 3 es un número fundamental, simbólico y sagrado para algunos, pero no mágico.

Aunque injustificada, esta fascinación por el número 7 tiene, sin embargo, una explicación. En la Antigüedad, los astrónomos babilonios observaron que 7 astros tenían un movimiento diferente al de las estrellas. Se trataba del Sol, de la Luna y de los cinco planetas del sistema solar observables a simple vista (Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno). En aquella época, el cielo era considerado como una pantalla, un cuadro, sobre el que los dioses escribían mensajes destinados a los mortales. El número 7 era pues, inevitablemente, mágico. Naturalmente, los astrónomos se equivocaban, puesto que metían en un mismo cajón una estrella, cinco satélites de esa misma estrella —de los nueve que existen en total: faltaban la Tierra, Urano, Neptuno, Plutón— y un satélite de uno de los satélites (la Luna). Sin entrar en los asteroides originados, ya sea por la explosión de un décimo planeta, o debido a la condensación de la nebulosa original que no terminó aglomerándose.

Así es como surgieron los 7 días de la semana, que no encajan muy bien con el mes lunar (29 días y 12 horas por término medio), y que los astrónomos bautizaron con los nombres de los 7 astros nobles: lunes (Luna), martes (Marte), miércoles (Mercurio), jueves (Júpiter), viernes (Venus), sábado (Saturno), domingo-sunday-sonntag (Sol). Es igualmente así, a partir de un error científico, como surgieron todo tipo de series de 7 elementos. Los alquimistas únicamente conocían 7 metales y los asociaban a los mismos astros. Cuando Pitágoras y los científicos griegos decidieron dividir el intervalo que separa dos notas acústicamente similares (la octava) se inspiraron en sus antecesores mesopotámicos y egipcios, creando las 7 notas: do, re, mi, fa, sol, la, si, que definen la gama básica de la música occidental, y que, por tanto, son arbitrarias. Existen otras gamas que constituyen bases musicales tan buenas como la gama diatónica. 2.700 años a.C., por ejemplo, los chinos optaron por dividir la octava en 12.

Desde entonces, hemos tenido los 7 pecados capitales, las 7 maravillas del mundo, los 7 años de desgracias, el séptimo cielo, la locura de los 7 años (***The seven year itch-siete años de reflexión***), el juego de las 7 familias, los 7 colores del arco iris, las botas de las 7 leguas, los niños de 7 a 77 años, etc., etc. Podríamos llenar 7 páginas.

Naturalmente, los relatos y en particular los cuentos de hadas han utilizado mucha más la cifra 3, que tiene un sentido, que el 7. Por ello la presencia del 7 no altera en nada la historia. Los ***Siete samuráis*** podrían ser 8, y esto no cambia en nada su aventura. El mismo comentario puede aplicarse a las ***Siete bolas de cristal.*** En ***Los siete contra Tebas,*** sólo cuenta el combate fratricida entre Etéocles y Polinice. El combate entre los 6 de Argos y los 6 tebanos es accesorio. Los enanos de Blancanieves, al igual que los hermanos de Pulgarcito, podían haber sido sólo uno. El reproche que Bettelheim [15] lanza a Disney viene de ahí, de haber caracterizado de forma diferente a cada enanito cuando en el cuento tienen todos la misma caracterización. Sin embargo, cuando el número 7 hace referencia al número de días de la semana, como es el caso de los ***Sietes viajes de Simbad,*** puede simbolizar cada día de la vida.

La elipsis

La elipsis, por definición, es una omisión sintáctica. Entre A y B falta algo que nuestro entendimiento reconstruye. A y B pueden ser bien palabras, o bien escenas. La dramaturgia en su condición de lenguaje de escenas recurre con bastante frecuencia a la elipsis, y el repertorio ofrece múltiples ejemplos. Empezando por el cómic, donde el lenguaje es muy elíptico.

La elipsis puede servir para ocultar algo de importancia, para preparar una sorpresa (ver al final de ***El golpe,*** la secuencia de ***El incorruptible*** analizada en el capítulo 8, o la escena del aeropuerto en ***Con la muerte en los talones*** analizada en el capítulo 15). Puede igualmente servir para no mostrar aquello que no puede ser exhibido. En ***M, el vampiro de Dusseldorf,*** el asesino M (Peter Lorre) ofrece un globo a una niña. ¡pop! El globo sube hacia el cielo.

No obstante, la inmensa mayoría de las elipsis son elipsis temporales, cuya función es hacernos comprender que ha pasado el tiempo. Entre el acto III y el acto IV de ***El jardín de los cerezos,*** comprendemos que han pasado dos meses. Es todo. Durante estos dos meses no ha sucedido nada que no hubiéramos previsto. En ***Las luces de la ciudad*** Charlot está en la cárcel. Pasan los meses, y sale. Es una elipsis temporal. El efecto es el mismo cuando vemos a un individuo que sale de su casa e inmediatamente llega a la oficina. O cuando un personaje dice: *«voy a contarte...»* y nos cuenta una historia que ya conocemos. El cine utiliza habitualmente ese tipo de elipsis. Cada cambio de plano, si no está «conectado» con el precedente, puede generar una elipsis. Una casa empieza a arder, cup, no vemos más que las cenizas. Dos personas se abrazan, pop, nos las encontramos en la cama a la mañana siguiente.

Un clásico muy eficaz de elipsis consiste en saltarse el comienzo de una escena, y pasar directamente a la parte fundamental. En ***Los compadres,*** Christine (Annie Duperey) quiere encontrar a su hijo. Como su marido no está a la altura, decide que va a ser un antiguo amigo suyo quien se encargue de encontrarlo, pero ¿cómo convencerle? Declara entonces a su madre: *«Le voy a decir que es su hijo».* Pop. Y pasamos directamente a un primer plano de Jean (Gérard Depardieu) diciendo boquiabierto: «¡Oh!». Este principio se aproxima bastante a lanzar una acción (general o local) lo más tarde posible (ver capítulo 6).

Elipsis narrativa *versus* elipsis temporal

Pero existe otro tipo de elipsis menos frecuente y que podríamos llamar elipsis narrativa. No sólo nos permite entender que ha pasado el tiempo y que los personajes han hecho lo que se suponía que tenían que hacer, sino que incluye información narrativa que, por supuesto, ni se dice, ni se muestra, puesto que es objeto de una elipsis. Este tipo de elipsis es muy gratificante. Un clásico de este tipo es el personaje que dice: *«¡Ah no, eso nunca!»,* y es precisamente lo que le vemos hacer en el plano siguiente. El momento en que cambia de opinión es una elipsis. El principio de ***Tintín en el Tíbet*** contiene un bonito ejemplo.

En ***El demonio y la carne*** se entabla un duelo entre el marido y el amante de Felicitas (Greta Garbo). Pop. No vemos el final. Pasamos directamente a una escena en la que Felicitas, sonriente, se prueba vestidos negros.

Al principio de ***La gran evasión,*** Hilts (Steve McQueen) presenta un plan de fuga al consejo de oficiales que supuestamente debe decidir acerca de su idoneidad. El consejo le da luz verde. Pop, pasamos directamente a ver como Hilts, lleno de tierra, es empujado dentro de una celda por un soldado alemán.

Este tipo de elipsis es aún más gratificante cuando se acompaña de una sorpresa. Al principio de ***Nathan*** se ven imágenes en Super8 de un niño y su padre en distintas situaciones. Una voz *en off* dice: *«Cuando eres niño y tienes una desazón, un problema o una pregunta siempre hay una persona pendiente de ti: papá. Es el hombre más inteligente del mundo, el más fuerte, el más divertido. Él te consuela por la noche*

cuando tienes una pesadilla. Y si hay una cosa clara es que un padre formidable como éste nunca te abandonará». Pop. Están dando tierra a un ataúd.

En ***Dulce hogar... ¡A veces!***, Gil (Steve Martin) y Karen (Mary Steenburgen) van en coche. Conduce Gil, está tenso, incómodo. Karen tiene una idea. Comprendemos —porque contó con una preparación en una escena anterior entre Karen y Susan— que pretende hacer una felación a su marido. Por supuesto, no se ve la escena, la elipsis era obligatoria. Si después nos hubiéramos encontrado a Gil siempre al volante y menos tenso, hubiésemos estado ante una elipsis clásica. La película de Howard nos propone otra cosa. En cuanto entendemos la idea de Karen, el plano se detiene y pasamos a ver un coche accidentado que está siendo remolcado por un camión. Gil y Karen están al lado con aire desconsolado. Un policía se acerca y les pregunta: *«¿Me cuentan qué ha pasado?»*. Es una elipsis narrativa.

En ***Astérix en Helvecia***, Astérix y Obélix están en un barco propiedad de unos tiroleses. De pronto, éstos se ponen a gritar su canto tradicional. En la viñeta siguiente, se ve a Astérix que se dirige a alguien desde el puente: *«¡Obélix! ¡Vuelve inmediatamente a bordo!»*.

Es de lamentar que los autores hayan dejado de utilizar este tipo de elipsis; es cierto que presenta sus dificultades en el teatro. Sin embargo, en el cine y en el cómic les permite lanzar o parar una escena allí donde les apetece. Las elipsis narrativas son eficaces para el autor, porque son económicas, y gratificantes para el espectador, porque le hacen crear una parte importante del relato. Incrementan su participación, y por lo tanto refuerzan sus vínculos con el autor y su historia.

Inconvenientes de la elipsis

Sin embargo, está claro que no se puede abusar de ellas. Una historia no puede limitarse a mostrar el punto de partida y el punto de llegada. Debe mostrar frecuentemente cómo se pasa de un estado de equilibrio A a un estado de equilibrio B. Y cuando no lo hace, no debe dejar zonas de sombra. Esta es la razón por la que una elipsis no debe dar lugar a ninguna ambigüedad en cuanto a su contenido.

Desde 1981, numerosos aficionados se preguntan cómo en ***En busca del arca perdida*** Indiana Jones puede embarcarse sobre el puente de un submarino y aparecer indemne varias horas después, como si el submarino no se hubiera sumergido. Todavía más divertido, en ***El fantasma del paraíso*** Winslow Leach (William Finley) está en la cárcel, víctima de una injusticia. Está trabajando en una cadena de embalaje. De pronto, se enfada escuchando en la radio una canción que le han robado. Y salta dentro de una inmensa caja colocada encima de una cinta transportadora. Elipsis. La caja es depositada por un camión sobre una acera en plena ciudad. Leach es libre. Está claro que en estos casos a los autores no les interesa desarrollar este tipo de acción. Sin embargo, cuando se hacen trampas, es preferible ocultarlo algo mejor.

Finalmente, sucede que una elipsis puede referirse a un punto sensible de la historia que el autor no tiene ni las ganas ni el valor de tratar. La elipsis es, en esos casos, la herramienta que permite evitarlo. Ni que decir tiene que no es deseable.

Una elipsis curiosa

La piel dura contiene una elipsis clásica curiosamente utilizada por Truffaut. Veamos los hechos. Los hermanos De Luca necesitan dinero. Se lo piden a un compañero de clase que tienen un poco, pero porque su padre se lo dio para que fuera a cortarse el pelo. El mayor De Luca se pone a pensar: *«El peluquero... el peluquero»*. En la siguiente escena vemos al compañero de De Luca con el pelo hecho un horror. La elipsis está clara.

Pero Truffaut no se queda ahí. El padre furioso lleva a su hijo a la peluquería para montar un escándalo. Al final, su hijo le explica. Entonces, en forma de *flash back*, vemos a los hermanos De Luca cortándole el pelo. ¿Era necesario?

D. PREPARACIÓN Y CREATIVIDAD

Explotación y *milking*

De todo lo dicho, parece que se deduce que todo lo que se mete en una obra es preparación que servirá más adelante. Y nada impide, al contrario, que un elemento sea utilizado dos veces. De hecho, el mecanismo de preparación está vinculado al de la máxima utilización. Todo elemento tiene que ser utilizado y cuantas más veces se haga más gratificante resulta. Los americanos dicen que una escena debe ser *milked*, del verbo *to milk* que significa «ordeñar». Una escena debe dar el máximo de leche posible, hay que exprimirlas como a un limón. Las claras tienen que estar a punto de nieve.

Explotar una situación consiste en utilizar todos los elementos presentes para que generen una plusvalía y una coherencia adicional a la obra. Es el principio mismo de la creatividad, esa facultad humana que consiste en crear un nuevo elemento, a partir de otros dos independientes entre sí.

Hitchcock [66] declara que si opta por situar una historia en Suiza, hay que utilizar el decorado: los bancos, los relojes, el chocolate, etc. En otro caso, no merece la pena ir a Suiza. Dicho con otras palabras, sugiere que el decorado es una promesa y que debe dar sus frutos. El principio de explotación máxima no se aplica sólo al decorado. Una situación, el rasgo de un carácter, también deben ser objeto de *milking*. Si un carnicero tiene una cita, es lógico que regale un jamón y no un ramo de flores (ver ***El carnicero***). Si se ataca a un fotógrafo, es lógico que se defienda con sus flashes (***La ventana indiscreta***). En ***Upwardly mobile*** Peter Duffley (Jim Broadbent) convence a un cliente para que abra una cuenta

en su banco dándole su número de móvil disponible las 24 horas como atención al cliente. Algún tiempo después, está en una recepción en la que toca una pianista. De repente en pleno vals de Chopin suena el teléfono. Es el cliente. Peter responde imitando a una telefonista. La señora de la casa está asombrada, y le pide que corte. Peter dice entonces a la otra persona: *«Perdóneme, le pongo en espera»* y orienta el teléfono hacia el piano.

Explotar las premisas

A escala de la obra entera, el *milking* consiste en explotar al máximo algunos de los elementos introducidos al principio del relato. Y no tienen porqué ser muchos. El payaso Buffo, por ejemplo, llega para hacer un espectáculo con una docena de accesorios: una escoba, un magnetófono, un micro, un cubo de basura e instrumentos de cuerda. Comparándola con tantas películas americanas de acción llenas de explosiones y golpes de efectos (***Misión imposible*** por ejemplo), una película como ***Speed*** es un bonito ejemplo de *milking* general. La situación es simple: un policía antiterrorista (Keanu Reeves) se encuentra a bordo de un autobús público donde han puesto una bomba que estallará si va a menos de 80 km/h. El malo (Denis Hopper) es identificado desde el principio y todo el resto de la historia se deriva lógica y creativamente de este comienzo. Muchos álbumes de la colección ***Lucky Luke***, incluso antes de la colaboración de Goscinny, han sido escritos así: un inicio que se explota al máximo. Al principio de ***Indulto para los Dalton***, el Tribunal Supremo de los Estados Unidos decide poner en libertad a los Dalton para ver si son capaces de enmendarse. Si permanecen tranquilos durante un mes, serán declarados libres. Es Lucky Luke el encargado de vigilarlos. Joe Dalton concibe entonces un plan diabólico: él y sus hermanos se portarán bien durante un mes y después les será fácil matar a Lucky Luke. En marcha. La acción aborda las consecuencias conflictivas y humorísticas de la nueva actitud de los Dalton en la ciudad de Tortilla Gulch. Al principio, todo el mundo les teme. Llegan a creer que Lucky Luke se ha compinchado con ellos. Después los Dalton intentan montar un negocio honesto: ¡abren a un banco! Al mismo tiempo, los habitantes de la ciudad que han entendido que se han vuelto inofensivos aprovechan para humillarlos. Además, una banda rival se aprovecha de la situación cometiendo crímenes en nombre de los Dalton, etc.

Como podemos apreciar, las «obras bien ordeñadas» responden a la siguiente pregunta: ¿cuáles podrían ser las consecuencias de tal o cual premisa? Son, a su manera, los precursores de los CD-rom interactivos que permiten a los usuarios explotar todas las posibles pistas de una situación dada. Con una ventaja sobre los CD-rom: hay una evolución entre una pista y la siguiente; no se trata de vagar sin rumbo. ***Dos fugitivos, La rosa púrpura de El Cairo*** o ***Atrapado en el tiempo*** contienen bonitos ejemplos de este mecanismo.

Algunos ejemplos de *milking* local

En la mitad de ***En busca del arca perdida***, la escena en la que Indiana Jones se apodera de un camión neutralizando a sus ocupantes es un ejemplo de *milking*. Con bien poco: un aventurero decidido y un camión lleno de soldados alemanes, Spielberg riza el rizo hasta ofrecernos una escena histórica.

Al principio de ***Bienvenido Mister Chance***, Gardner (Peter Sellers), que sólo conoce el mundo exterior a través de la televisión, se encuentra en las calles de Washington. Es abordado por unos maleantes. Para defenderse, saca de su bolsillo un mando a distancia, y dirigiéndolo contra ellos, aprieta el botón.

En ***La gueule de l'autre***, el político Martial Perrin (Michel Serrault) ha sido secuestrado. Su primo y doble, Gilbert Brossard (Michel Serrault) tiene que sustituirle en un mitin electoral. Sólo que Gilbert es incapaz de pronunciar un discurso. Si no es más que eso, se enviará un discurso pregrabado y Gilbert únicamente tendrá que hacer como que habla. La situación, en sí, es bastante divertida, aunque resulta claro que el autor no puede quedarse ahí. Una posible utilización consiste en retrasar o acelerar la grabación, imponiendo un ritmo al orador. Es precisamente lo que hace Jean Poiret dando lugar así a un número de Michel Serrault irresistible. Se tendrá en cuenta que esta utilización del *play-back* es tan vieja como el espectáculo de variedades. La encontramos, entre otras, hasta en ***Cabaret Cami***.

En ***Dulce hogar... ¡A veces!***, Nathan (Rick Moranis) y su mujer Susan (Harley Kozak) pretenden que su hija de 4 años sea un genio. Sin embargo, Susan cree que su hija no está equilibrada y que Nathan va demasiado lejos. Empieza a alejarse de los principios educativos de su marido. Éste está tan ocupado que ella no encuentra el momento de planteárselo. Un día, mientras Nathan muestra a su hija unos símbolos químicos inscritos sobre cartones, Susan le propone un nuevo juego. Nathan muy interesado se pone a leerlos:

1. *Éste es*
2. *el único medio*
3. *de llamar tu atención.*

Nathan protesta: su hija hace tiempo que dejó atrás ese tipo de cartones. Luego sigue leyendo:

4. *Te dejo.*

Un guionista menos creativo hubiera concebido una escena de ruptura clásica entre Susan y Nathan. Ganz y Mandell, sin embargo, explotaron la caracterización de Nathan y Susan. Rizaron el rizo.

En ***El moderno Sherlock Holmes***, Buster Keaton parte de una situación un tanto original —un proyeccionista entra en el universo de una película— y lo explota a tope, lo que da lugar a algunos *gags* sabrosos. El proyeccionista, por ejemplo, quiere sentarse sobre un banco de jardín. Pero la imagen de la película cambia. Cae en un canal para la recogida de aguas. De repente, la calle se convierte en el borde de un precipicio. Buster no tiene tiempo de reaccionar, y se encuentra en otro decorado, rodeado de leones. Un poco más tarde, se hun-

de en el agua y aterriza en la nieve. El principio fue reutilizado en un corto de animación fantástico: ***Flatworld***. Un obrero, que vive en un mundo gris en dos dimensiones (Flatworld) corta accidentalmente un cable de video y adquiere, así, el poder de entrar en el mundo de la ficción televisiva (Flipside) que es en color y en tres dimensiones. Ello da lugar a sabrosas explotaciones, hasta un duelo con mandos a distancia en un universo de película de vaqueros.

La guinda final

El *topper* es una forma de explotación particular. En una escena, se trata de un elemento (gesto o diálogo generalmente) que añade la guinda final. No es imprescindible, pero aporta un *plus* más sabroso. El más simple, evidente y clásico es ese último ladrillo que cae sobre la cabeza de Oliver Hardy dos segundos después de todos los demás. El mismo recurso es bastante frecuente en los dibujos animados del tipo ***Tom y Jerry***.

Al principio de ***J.F.K.***, Jim Garrison (Kevin Costner) interroga a David Ferrie (Joe Pesci). Éste último le cuenta cualquier cosa, se retracta de lo que acaba de decir, va y viene, en resumen: es de una confusión total. Al final de la conversación, Garrison le anuncia que lo encierra. Su historia no le parece creíble. «*¡Ah bueno!*, le responde Ferrie con sinceridad, *¿Qué parte?*». Esta réplica es una guinda. Es importante tener en cuenta que la escena concluye con la pregunta de Ferrie. Oliver Stone no nos comunica la respuesta de Garrison, suponiendo que hubiera tenido una. Esta construcción es típica del *topper* que, por definición, no relanza la acción.

En ***Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores***, el Caballero Negro cierra el paso al Rey Arturo (Graham Chapman). Se enzarzan en un duelo en el que el Rey Arturo corta los cuatro miembros del caballero. Convertido en hombre-tronco, el Caballero Negro exclama: «*Empate*».

La escena de ***Dulce hogar... ¡A veces!*** citada con anterioridad termina con un *topper*. Cuando Nathan lee el último cartón, mira a su mujer boquiabierto, y le pregunta: «*¿Me dejas?*». Ella le enseña entonces un quinto cartón: «*Sí*».

En ***Los fugitivos*** Piñón (Pierre Richard) y Lucas (Gérard Depardieu) son buscados por la policía. Piñón tiene que salir a hacer un recado. Pide consejo a Lucas: ¿qué tengo que hacer para no ser identificado? Lucas le responde que no debe mirar a nadie a los ojos. En cuanto sale, Piñón inclina exageradamente la cabeza. En el momento de cruzarse con dos policías, se da con un poste. Los policías se detienen intrigados y le preguntan si está bien. Piñón responde «¡sí, sí!» sin mirarles, lo cual intriga aún más a los policías. Esta escena muy divertida es una escena de *milking* y concluye con un *topper*. Después de haber intentado tranquilizar a los policías, Piñón se pone en movimiento volviéndose a dar con el poste.

Ser o no ser nos brida un espléndido ejemplo de guinda. El protagonista Joseph Tura (Jack Benny) está en una situación difícil: disfrazado de Profesor Siletsky es invitado por la Gestapo y confrontado al cadáver del verdadero Profesor Siletsky. Consigue, sin embargo, hacer creer que éste último es un impostor afeitándole la barba y poniéndose él una postiza. Ridiculiza así al Coronel Ehrhardt (Sig Ruman). Es entonces cuando se produce el *topper*. ¡Mientras el Coronel Ehrhardt se deshace en excusas y se prepara para liberar a Tura, los colegas de este último irrumpen, disfrazados de oficiales de la guardia de Hitler, demuestran a Ehrhardt que Tura es un impostor arrancándole la barba falsa y se lo llevan!

En la escena ya citada de ***Cuando Harry encontró a Sally*** en la que Sally finge un orgasmo, el último diálogo de una de las clientes es un *topper*.

Queda claro que el *topper* consiste en llevar una escena o una situación hasta sus últimas consecuencias. Es la guinda del pastel. En general, se pueden retirar sin que perjudique a la escena o a la historia, aunque siempre es gratificante. En cierta manera, se puede considerar que el *topper* es la recompensa de la recompensa. Comprobaremos también que normalmente es fuente de humor. Y tiene algo de irónico.

La famosa frase «*Nadie es perfecto*», con la que concluye ***Con faldas y a lo loco*** no puede ser considerada un *topper* de la última escena, ya que es indispensable para la misma. Sin embargo, pueden considerar la guinda de toda la película, como son muy frecuentemente los guiños finales.

El *scrimmage*

Último ejemplo de explotación: el *scrimmage*, que significa «mezcla» o «bullicio» en inglés. El *scrimmage* es una escena en la que están todos los personajes de la historia, con objeto de resolver cada cual su problema personal (y no para hacer figuración).

Cuidado, no porque haya mucha gente consideramos que se produce el *scrimmage*. El hecho de reunir a los personajes en un mismo lugar, como hace Lelouch en algunas de sus películas, no genera necesariamente un *scrimmage*. La famosa escena de ***Una noche en la ópera*** en la que una veintena de personajes se apilan en una cabina no es un *scrimmage* en la medida en que esta acumulación es completamente artificial. En ***Con faldas y a lo loco***, media docena de chicas invaden la exigua cama de Jerry (Jack Lemmon). En esta ocasión tampoco estamos ante un *scrimmage*, porque todas tienen un mismo objetivo (beber un trago).

Además, ambas escenas están situadas en la mitad de la película. No es más que un detalle, pero la mayor parte de los buenos *scrimmages* están situados al final de las historias, y de hecho constituyen frecuentemente su clímax. Los ejemplos no abundan en el repertorio, aunque los encontramos mayoritariamente en las comedias americanas o en algunos vodeviles. El más conocido es el de ***La fiera de mi niña***, al final del cual todo el mundo termina en la cárcel, incluidas las dos panteras. Igualmente al final de ***¿Qué me pasa doctor?***, todos los personajes

importantes de la historia se encuentran, en primer lugar, en una casa donde los propietarios de las bolsas mezcladas resuelven sus diferencias, y después en un tribunal para dar fin a una sucesión de peripecias que han conmocionado a la ciudad.

Homenaje a los dibujantes

Junto con los payasos del cine mudo, los autores de dibujos animados son los especialistas incontestados del *milking*. Tal vez sean las infinitas posibilidades del dibujo animado las que les inspiran, a menos que haya que estar un poco loco y ser muy imaginativo para hacer carrera en ese medio, pero el hecho es que sus obras siempre son de una inventiva loca. Hacen fuego incluso con madera mojada, desarrollan todo hasta el paroxismo, lo cual constituye el principio mismo del *milking* (ver el anterior ejemplo de ***Flatworld***).

Citaré dos ejemplos inusuales, ambos sacados entre los falsos hermanos enemigos de los dibujos animados. En ***Cenicienta*** hay una escena en la que Cenicienta está limpiando las baldosas del suelo con jabón. Canta. Una primera pompa se escapa del cubo y en ella se ve reflejada la imagen de Cenicienta. Se escucha su voz como en un eco. Una segunda burbuja, una tercera, una cuarta se ponen a flotar en el aire, reflejando todas ellas la imagen de la joven. Con cada nueva aparición, una nueva voz viene a añadirse a la canción, en función del tamaño de la pompa, formando así un discreto canon. Es muy bonito. En ***The magical maestro***, un cantante de ópera está sobre el escenario interpretando un aria de Fígaro cuando un pelo aparece sobre la pantalla. Como si una mota se hubiera introducido en la ventana de proyección. El pelo vibra, salta, pasa de un lugar a otro de la pantalla. Estamos convencidos de que el responsable de la proyección se olvidó de limpiar su aparato y de que, por supuesto, el pelo no forma parte de la película. De repente, el cantante se detiene, exasperado. Se inclina, coge el pelo y lo arranca con un ruido de resorte. Este *gag* fabuloso dio muchos quebraderos de cabeza a los operadores cuando se estrenó la película en 1952.

La creatividad en entredicho

El lector atento se habrá dado cuenta de que la casi totalidad de los ejemplos de *milking* citados hasta el momento provienen del repertorio anglosajón. ¿Hay alguna razón para ello? Un día, la casualidad me ayudó a encontrar una respuesta a este interrogante. Acababa de ver, con muy poco margen de intervalo, tres películas muy diferentes entre sí: ***Jumanji, Mira quién habla ahora*** y ***Los juncos salvajes***. Preciso de antemano que ninguna me gustó más que las otras.

Las dos primeras son lo que se suele llamar comúnmente puros productos de entretenimiento. Cada una tiene dos momentos asombrosos y reveladores. En la primera, realizada por Joe Johnston, Alan (Robin Williams) se encuentra

atascado en el suelo de una habitación. En eso recuerda que tiene un hacha en la chabola del fondo del jardín y pide a Febril, uno de los coprotagonistas, que vaya a buscarla. El coprotagonista va hasta la chabola que, sin embargo, está cerrada. Febril mira a su alrededor y ve el hacha en el suelo. La coge e intenta romper el candado, de repente se para y lanzando una mirada a la cámara al estilo de Oliver Hardy, sale corriendo con el hacha. En ***Mira quién habla ahora*** es Navidad; James (John Travolta) y Mollie (Kirstie Alley) están cada uno en un sueño. James baila con una mujer voluptuosa, lo cual provoca los celos de Mollie. Súbitamente, ella se da cuenta de que es un sueño y puede hacer lo que le venga en gana, como por ejemplo hacer desaparecer a su rival. Es lo que decide hacer. Se ve entonces cómo el cuerpo de su rival se desvanece y quedan dos prótesis de silicona en el suelo. Y Mollie dice: *«Lo sabía»*. En estos dos ejemplos, los guionista se han divertido con la dramaturgia y el cine y, por lo tanto, con el espectador. Resultado, demuestran creatividad.

En ***Los juncos salvajes*** no encontramos nada de todo eso. En una de las escenas más representativa del estilo de la película, uno de los adolescentes se baña en el río con una amiga. No se atreve a salir porque tiene una erección. La idea es divertida y sensible, pero su tratamiento de una pobreza cósmica. La joven le pregunta porque no sale del agua. Y el adolescente le responde con toda sencillez. Se lo dice explícitamente, en primer grado, sin torpeza, sin vacilación. No hay juego, no hay humor, no hay suspense y casi no hay conflicto. Se podría objetar que todas las situaciones no tienen porqué tener su guinda. Efectivamente, pero aquí nos encontramos con un buen ejemplo de debilidad dramática que desemboca en una inverosimilitud. ¡¿Qué adolescente plantado dentro del agua por una erección habla de ello sin más a la chica que le acompaña?!

No estamos enjuiciando una película en particular. Se podría llegar a la misma conclusión con muchas películas francesas. Cuando se hace una película para evocar sus recuerdos de infancia o sus dificultades sentimentales, es difícil encontrar la distancia adecuada y así es la creatividad la que paga los platos rotos. Pues se trata precisamente de la palabra clave: creatividad.

¿Quién escribe: el Adulto o el Niño Libre?

La creatividad surge del Niño que todos llevamos dentro. Esta palabra «Niño» es un concepto acuñado por el análisis transaccional. Los transaccionalistas distinguen tres maneras de ser para cada individuo, tres maneras de pensar, sentir o comportarse. Cuando se reproducen maneras de ser en función de las figuras paternas de su infancia, se está en el estado «mi Padre». Cuando se piensa, se siente o se tiene el comportamiento de cuando se era niño, se está en el estado del «yo Niño». Por último, cuando se reacciona a lo que sucede en su entorno utilizando sus capacidades de adulto, se está en «yo Adulto». El ser humano está siempre, independientemente de lo que haga, sienta o piense, en uno de esos tres estados del yo: Padre, Adulto o Niño. En el Padre y el Niño, se

distinguen aún varias subcategorías. La parte del Niño que se denomina Libre es el mundo de la espontaneidad, la intimidad, la autenticidad, la curiosidad y la creatividad[4].

Volviendo a las tres películas anteriormente citadas: ***Jumanji*** y ***Mira quién habla ahora*** han sido creadas por el Niño Libre de los autores y se dirigen al Niño Libre del espectador. ***Los juncos salvajes*** ha sido creada esencialmente por el Adulto de los autores y se dirige al Adulto del espectador. Es desde mi punto de vista uno de los problemas del cine francés: es demasiado Adulto y demasiado poco Niño Libre. Es también evidente que permanecer demasiado en su Niño no tiene efectos positivos. Es seguramente uno de los dramas de la sociedad americana cuya puerilidad no necesita ser demostrada. Pero cuando se trata de cine, es una bendita cualidad. Tanto más que dirigirse al Niño Libre del espectador no implica necesariamente proponerle una vuelta en la noria endulzada con edulcorantes de síntesis.

Un discurso de Adulto con los medios del Niño Libre

Que quede claro que no se trata de oponer los distintos cines, como otros acostumbran a hacer («a mi izquierda: Abbas Kiarostami, a mi derecha: Ron Howard»), con el único interés de dárselas de sabihondo echando la culpa a una parte del público o a los autores. Sobre todo a la vista de que no me gusta más ***Jumanji*** que ***Los juncos salvajes***. Tampoco se trata de considerar al cine americano como sistemáticamente lúdico e inventivo, y al cine francés como sistemáticamente serio y egocéntrico. Digamos que es una tendencia general con muchas excepciones (Francis Veber, por ejemplo). Se trata de detectar los puntos fuertes y los puntos débiles de todos con la idea de enriquecer el género, y ello en beneficio de todo el mundo. Mi ideal de película es esa cinta que combine el sentido, la humanidad y la profundidad con lo lúdico, la creatividad y la distracción. ¿Existe? ¿Se puede debatir inteligentemente sobre la naturaleza humana mientras se divierte al espectador? ¿Se puede tener un discurso Adulto con los medios de un Niño libre? Me parece que Molière, en numerosas ocasiones, responde afirmativamente a estas cuestiones. Y más tarde, Labiche con ***El viaje del señor Perrichon***, Rostand con ***Cyrano de Bergerac***, o Chaplin en películas como ***El circo, Las luces de la ciudad, La quimera de oro*** y ***Tiempos modernos***. Más cercanas a nosotros tenemos ***Amadeus, El apartamento, Una mujer y tres hombres, ¡Qué bello es vivir!*** o ***Tocando el viento***, películas que sí consiguen esa alquimia.

4. En el Padre se distingue el Padre Crítico del Padre Alimenticio. En el Niño se distingue el Niño Adaptado —que puede ser Sometido o Rebelde— del Niño Libre. Cada uno de estos cinco estados del yo, los dos Padres y los tres Niños pueden tener aspectos positivos o negativos. El Padre Crítico puede sacar tarjeta amarilla a un jugador de fútbol que no respete las normas como puede hacer sistemáticamente de menos a sus hijos. El Padre Alimenticio tanto puede consolar como ahogar hasta el punto de inhibir. El Niño Sometido puede respetar las normas sociales pero también impedir que su propio ser exprese sus sentimientos. El Niño Adaptado Rebelde puede reaccionar a una injusticia como puede posicionarse sistemáticamente en contra. El Niño Libre puede tanto echarse a reír como hacer el amor, o conducir a toda velocidad por una calle abarrotada de gente. No hay por lo tanto un estado del yo mejor que otro. Todo depende de las circunstancias. Cada vez que se establece una comunicación entre dos individuos hay una comunicación entre el estado del yo del uno con el estado del yo del otro. Si pregunto la hora a uno de los dos, estoy en mi Adulto y, a priori, me dirijo a su Adulto. Mi interlocutor puede responder en Adulto («Son las 18h 15»), en Padre Crítico («¡Cómprate un reloj Ducon!») o en Niño Libre («¡La de ayer a esta misma hora!»).

Y luego está esa película que no me quito de la cabeza y que aparentemente pertenece a un género menor: ***Atrapado en el tiempo***. Nadie negará que la historia de Danny Rubin y de Harold Ramis muestra una sagacidad y una inventiva permanentes. No obstante, va más allá. Al amparo de la «ligereza», ***Atrapado en el tiempo*** describe los fenómenos de permanencia y de cambio inherentes a la naturaleza humana. Una escena de la película resume muy bien esta idea. Phil (Bill Murray), que está desesperado por la repetición del mismo día siniestro de su vida, ha simpatizado con dos fracasados —que, sin embargo, no viven el mismo problema que él. Están sentados en el bar de una bolera y Phil, sin dejar de mirar el fondo de su vaso, les pregunta: «*¿No les pasa que se despiertan por la mañana y descubren que es, exactamente, el mismo día que ayer?* Y uno de los dos fracasados le responde: *Eso resume perfectamente mi vida*». ***Atrapado en el tiempo*** ilustra la manera que tienen los seres humanos de encerrarse en los mismos esquemas, en las mismas rutinas, en los mismos juegos psicológicos, y nos sugiere una puerta de salida: la autenticidad. Para salir de la propia prisión hace falta ser uno mismo.

La razón por la que ***Atrapado en el tiempo*** no aparece junto con ***Amadeus*** o ***Ciudadano Kane*** es que tiene dos grandes «defectos»: es una comedia y es fantástica. Lo cual la convierte en una obra doblemente no seria. No es lo suficientemente Adulta. Se puede soñar con un cine europeo que tienda más hacia lo lúdico, que se divierta más con sus espectadores. Como dice un proverbio inglés y lo expresa sin límites Jack Torrance (Jack Nicholson) en ***El resplandor***: «*All work and no play makes Jack a dull boy*». A fuerza de trabajar sin jugar, Jacques se embrutece. Y los espectadores se van a jugar a otro lado.

Tal vez se pregunten qué pueden hacer los autores para ser más creativos. Los transaccionalistas responderán: mimar a su Niño Libre. ¿Haciendo qué? Pues jugando, riéndose, haciendo el amor, entrando en sus emociones. Los talleres de escritura aportan otra respuesta a esta pregunta. He podido comprobar que el hecho de poder dar un nombre a los mecanismos del relato hace que se utilicen mejor, estimulando así la creatividad. Lo cual, accesoriamente, confirma que el conocimiento de las normas no obstaculiza la espontaneidad de la creación.

E. FACTOR DE UNIDAD

De todo lo que acabamos de ver se desprende que la preparación es un mecanismo dramático capital. Ayuda al espectador a participar en la historia; hace que los acontecimientos sean verosímiles, probables y no solamente posibles.

Además, cuando el espectador tiene la sensación que cada escena se deriva lógicamente —que es una recompensa— de las anteriores y que juntas arrastran —preparan— a las siguientes, eso aporta una cohesión orgánica a la obra que, evidentemente, refuerza la unidad de acción.

En aquellas obras a base de *sketchs* que, ya lo hemos visto, adolecen de falta de unidad de acción, la preparación puede servir para generar una relación entre las distintas historias. ***La ronda***, por ejemplo, se compone de diez cuadros cuyo tema son las relaciones amorosas. El primero muestra a una prostituta y a un soldado, el segundo a un soldado (el del primer cuadro) y una señora de la limpieza, el tercero a una señora de la limpieza (la del segundo cuadro) y un joven, etc..., para terminar con la prostituta, lo que genera un efecto de simetría. Se cierra el círculo.

Los *sketchs* de ***El fantasma de la libertad*** se enlazan de manera similar. Al final del segundo *sketch*, por ejemplo, Foucauld (Jean-Claude Brialy) va a ver a su médico que es asistido por una enfermera. La historia abandona a Foucauld para seguir a la enfermera y entrar así en el tercer *sketch*. Naturalmente este tipo de vínculo es muy tenue. De ninguna manera puede dar la sensación de un producto muy preparado.

Por último, el mecanismo de la preparación y las recompensas está estrechamente vinculado a la creatividad humana. Ya sólo por esta razón merece atención y puesta en práctica.

8
Ironía dramática

«... los espectadores deben descubrir la verdad de un relato antes que sus protagonistas».
(Alfred Hitchcock [65])

«El espectador es más sagaz que los protagonistas de la película porque ésta le ha puesto al tanto de sus secretos. Dicha superioridad le proporciona un sentimiento de placer..., aunque lo es en menor medida que el realizador, siempre un paso por delante, y que tiene en sus manos la sorpresa».
(Billy Wilder [160])

A. UNA HERRAMIENTA PODEROSA

Principio y aplicaciones

Imaginemos a un niño paseándose por la calle con una caja de zapatos bajo el brazo. Aparentemente nada dramático. Añadamos dos informaciones: *1.* Hay una bomba dentro de la caja de zapatos. *2.* El niño lo ignora. A partir de ahí la escena (extraída de ***Sabotaje***) se vuelve apasionante.

Imaginemos a un funcionario alemán que recibe documentos secretos de manos de un agente polaco bajo su responsabilidad. A priori, ahí tampoco existe carga dramática. Añadamos dos informaciones: *1.* El funcionario alemán pertenece en realidad a la resistencia. *2.* El agente polaco lo ignora. Inmediatamente, la situación (extraída de ***Ser o no ser***) se vuelve interesante.

¿Por qué? Porque en ambos casos hay un personaje que ignora algo importante, y esta ignorancia genera conflicto o puede generarlo. Este recurso es denominado ironía dramática[1] y salpimienta las escenas, genera el efecto cómico y

1. La expresión «ironía dramática» es utilizada por Mabley en ***Dramatic construction*** [94]. Es ahí donde la encontré por primera vez. Sin embargo, sólo existe en lengua inglesa. El Webster's define *irony* como: «desfase entre una situación que una obra dramática desarrolla, y las pa-

el suspense, lo trágico o lo patético. Consiste, por lo tanto, en poner al espectador al corriente de una información que, al menos, uno de los personajes ignora. A este personaje ignorante lo llamaremos la víctima de la ironía dramática.

La ironía dramática no sólo es utilizada en el cine o en el teatro. Los programas de televisión estilo «cámara oculta» explotan este principio. El *sketch* de Fernand Raynaud, ***Tonton pourquoi tu tousses?***, o el de Raymond Devos ***J'ai des doutes*** extraen su eficacia de la utilización de la ironía dramática. Y en la vida cotidiana las bromas y las tomaduras de pelo extraen su fuerza o su interés del mismo recurso.

Contrariamente a lo que afirman algunos teóricos, la ironía dramática no es únicamente un truco de vodevil o de película «de suspense». Ni mucho menos. En los ejemplos que siguen vamos a comprobar que la ironía dramática ha sido abundantemente utilizada desde el origen del drama, y que precisamente los primeros en utilizarla fueron los trágicos, mucho antes que los escritores de comedias, de «obras logradas» o de melodramas.

Ejemplos de ironías dramáticas generales

En los ejemplos siguientes indico el nombre de la víctima (o de las víctimas) y el tema de la ironía dramática, es decir, lo que la víctima ignora. Se trata de ironías dramáticas importantes y cuya influencia se deja sentir en varias escenas, si no es sobre la totalidad del segundo acto. Algunas obras contienen varias ironías dramáticas importantes. En ese caso las enumero. Las ironías dramáticas locales las reservo para más adelante.

El número de ejemplos tiene por objeto demostrar la importancia de la ironía dramática. Invito al lector a saltarse aquéllos que no conoce.

Tragedias o melodramas

Aida: 1. Sabemos que Aida, la esclava de Amnéris, está enamorada de Radamès; Amnéris lo ignora. 2. Sabemos que Aida es la hija del Rey de Etiopía; varios personajes lo ignoran.

Amadeus: Sabemos que Salieri busca la ruina de Mozart; este último lo ignora.

El beso de la mujer araña: 1. Sabemos que Molina, el compañero de celda de Arregui, es un topo que tiene por misión hacer hablar a Arregui; éste lo ignora. 2. Sabemos que Molina ha obtenido algunas informaciones de Arregui; el director de la cárcel a quien Molina debería informar lo ignora.

El crepúsculo de los dioses: Vemos que Norma Desmond (Gloria Swanson) ya no es una estrella, que los directores la rehuyen y que el correo de admiradores sale directamente de la pluma de su mayordomo; Norma Desmond lo ignora.

labras o las acciones que son comprendidas por el espectador aunque no por los personajes de la obra». También se la llama *dramatic irony* o *tragic irony*.

Celebraciones: adivinamos que Christian (Ulrich Thomsen) ha sido víctima de abusos sexuales por parte de su padre; la mayor parte de la familia y los amigos lo ignoran.

Corredor sin retorno: Sabemos que Johnny Bennet (Peter Breck) es un periodista; los enfermos y los enfermeros del hospital psiquiátrico lo ignoran.

De ilusión también se vive: Sabemos que el Papa Noel (Edmund Gwenn) es falso; la niña (Natalie Madera) lo ignora.

Deseo bajo los olmos: Sabemos que Abbie y Eben son amantes; Cabot (el marido de Abbie y padre de Eben) lo ignora.

Edipo Rey: Sabemos que Edipo es el asesino que él mismo anda buscando; Edipo, Creonte y Yocasta lo ignoran.

El general de la Rovere: Sabemos que Bertone (Vittorio de Sica) no es miembro de la resistencia italiana sino un espía de la Gestapo; la mayoría de los personajes lo ignora.

El incomprendido: Sabemos que la madre de Milo (Simone Giannozzi) ha muerto; éste lo ignora.

El retrato de Dorian Gray: Conocemos el secreto de la eterna juventud de Dorian Gray; su entorno lo ignora.

Hamlet: 1. Sabemos que Hamlet sabe la verdad sobre el asesinato de su padre; Claudio y Gertrudis lo ignoran (en un primer momento). 2. Sabemos que Hamlet no está loco; muchos personajes, entre ellos Ofelia, lo ignoran.

Hedda Gabler: 1. Sabemos que Hedda se muere de aburrimiento; Tesman, su marido, lo ignora. 2. Sabemos que Hedda y Lovborg han sido amigos íntimos; Tesman lo ignora. 3. Sabemos que Tesman y Hedda tienen un manuscrito que Lovborg perdió; Brack, la Sra. Elvsted y Lovborg lo ignoran.

Johnny cogió su fusil: Sabemos que Johnny (Timothy Bottoms), el mutilado, el «vegetal», es consciente de lo que sucede a su alrededor; los médicos lo ignoran.

Casa de muñecas: 1. Sabemos que Nora pidió dinero prestado imitando la firma de Torval, su marido; éste lo ignora. 2. Sabemos que Torvald toma a su mujer por una muñeca; ésta lo ignora.

La doble vida de Verónica: Sabemos que Véronique (Irène Jacob) se cruzó con su doble en Polonia y que ésta ha fallecido; Véronique lo ignora.

La muerte de un viajante: Sabemos que los valores y los principios educativos de Willy Loman no son buenos (a la vista de los resultados); Willy Loman lo ignora.

La noche del cazador: Sabemos que Harry Powell (Robert Mitchum) no es un predicador sino un peligroso criminal; la mayoría de los personajes lo ignora.

La sombra del guerrero: Sabemos que el verdadero Takeda (Tatsuya Nakadai) ha sido sustituido por un doble, un *kagemusha*; el entorno de Takeda y, en particular, el príncipe heredero lo ignoran.

La vida de Galileo Galilei: Sabemos que Galileo tiene razón; los científicos oficiales y la Iglesia lo ignoran. Vemos el mismo efecto en ***Erasmus Montanus***,

donde un joven intenta en vano explicar a unos campesinos que la tierra es redonda.

Lástima que sea una puta: Sabemos que el amante de Annabelle es su propio hermano y que éste es el padre de su hijo; Soranzo, su marido, lo ignora.

Lolita: Sabemos que Humbert (James Mason) no quiere a Charlotte Haze (Shelley Winters) sino a Lolita, su hija (Sue Lyon); Charlotte lo ignora.

Niebla en el pasado: Sabemos que la secretaria (Greer Garzón) de Charles Rainier (Ronald Colman) es la mujer con la que se casó estando amnésico; Charles lo ignora.

Otelo: 1. Sabemos que Desdémona es fiel a Otelo; éste lo ignora. 2. Sabemos que Yago lo maneja todo; Otelo y Desdémona lo ignoran.

El rey Lear: Sabemos que Cordelia es la más leal de las hijas de Lear; éste lo ignora.

El viejo y el niño: Sabemos que el niño (Alain Cohen) que el antisemita Pepe (Michel Simon) acoge en su casa es judío; Pepe lo ignora.

Ruy Blas: Sabemos que el amante de la Reina, y nuevo ministro del reino, no es más que un criado; la Reina lo ignora.

Etc., etc., etc.

Thrillers, películas de aventuras y películas de las llamadas «de suspense»[2]

¡Bang! estás muerto: Sabemos que la pistola con la que juega el niño (Billy Mumy) no es una imitación y que, además, está cargada; todo el mundo lo ignora, empezando por el propio niño.

Colombo: Sabemos que el protagonista del episodio es un asesino; el inspector Colombo (Peter Falk) lo ignora. En realidad, esta ironía dramática es discutible, ya que en todos los episodios de la serie nunca vemos a Colombo resolver el caso fuera de la casa del asesino, como si desde el comienzo presintiera quién es el culpable. En cambio, lo que ignora es que nosotros, espectadores, sabemos cómo se perpetró el crimen perfecto. El final de ***Las diabólicas*** se basa en el mismo principio, con Fichet (Charles Vanel) en el papel de precursor de Colombo.

La soga: Sabemos que debajo del aparador hay escondido un cadáver; los invitados de los dos asesinos, amigos o parientes de la víctima, lo ignoran.

Crimen perfecto: 1. Sabemos que Tony (Ray Milland) intentó hacer asesinar a su mujer; Margot (Grace Kelly), Marco (Robert Cummings) y Lesgate (John Williams) lo ignoran. 2. Sabemos que Margot es inocente; Lesgate lo ignora.

Dr Jekyll y Mr Hyde: Sabemos que el Sr. Hyde y el Dr. Jekyll son la misma persona; las personas de su entorno lo ignoran.

2. Hemos visto en el capítulo 3 que las películas de aventuras y «de suspense» eran generalmente melodramas, aunque melodramas un tanto especiales. Por eso las hemos separado de los ejemplos precedentes.

Encadenados: 1. Sabemos que Alicia (Ingrid Bergman) se casó con Sebastián (Claude Rains) para espiarle; Sebastián lo ignora. 2. Sabemos que Sebastián ha terminado por descubrir la verdad y ha decido envenenar a su mujer; Alicia y Devlin (Cary Grant) lo ignoran.

Frenesí: Sabemos que el asesino es Rusk (Barry Foster); Blaney (Peter Finch) y el Inspector (Alec McGovern) lo ignoran.

La gran evasión y ***La gran ilusión:*** Sabemos que los prisioneros están preparando una gran fuga; los alemanes lo ignoran.

El hombre invisible: Sabemos que hay un hombre en la obra; los demás lo ignoran.

La invasión de los ladrones de cuerpos: Sabemos que los extraterrestres están entre nosotros; la mayor parte de los personajes lo ignora. La serie para la TV, ***Los invasores***, retomó el mismo principio de ironía dramático.

Psicosis: 1. Sabemos que Marion (Janet Leigh) robó el dinero; su jefe, el policía de la moto y los demás lo ignoran. 2. Sabemos que en la casa de Norman Bates se esconde un peligroso criminal; Arbogast (Martin Balsam), Lila (Vera Miles) y Sam (John Gavin) lo ignoran.

Sola en la oscuridad: Sabemos (vemos) todos los tejemanejes de los mangantes; la ciega (Audrey Hepburn) los ignora. [NOTA: la minusvalía física ha sido, frecuentemente, objeto de explotación irónica, tanto la ceguera (ver ***El gato de las nueve colas***) como la sordera (ver ***Recherché pour meurtre***)].

El fotógrafo del pánico: Sabemos que Mark Lewis (Carl Bohm) es un peligroso psicópata; Helen (Anna Massey) y los policías lo ignoran.

Zorro: Sabemos que Don Diego y el Zorro son una misma persona; la mayor parte de las personas lo ignoran. El mismo principio se utiliza con todos los superhéroes con doble identidad: ***Batman***, ***Superman***, etc., etc., etc., etc.

Molière

Molière fue uno de los primeros en utilizar al máximo la ironía dramática, con objeto de crear todo tipo de efectos, tanto cómicos como patéticos. Su obra es un verdadero catálogo. Al igual que las películas de Hitchcock, las obras de Molière bastarían para ilustrar todos los hipotéticos casos de ironía dramática.

Tartufo contiene una evidente: Orgón ignora que Tartufo es un hipócrita.

La escuela de los maridos se basa esencialmente en la ironía dramática. La obra nos muestra a un Sganarelle, celoso y tiránico, que mantiene a Isabel, su pupila, encerrada hasta que alcance la edad para casarse con ella. Sin embargo, la joven ha puesto sus ojos en Valerio, y los dos amantes se las apañan para que Sganarelle se convierta en su mensajero, sin saberlo. Ello da lugar a sabrosas escenas a tres, en las que el espectador comprende que cuando Isabel se dirige a su tutor en realidad habla a su amante. ***La escuela de las mujeres*** también utiliza la ironía dramática. Esta vez el tutor se llama Arnolfo, la pupila Inés y el amante Horacio. Durante toda la obra, éste último cuenta a Arnolfo sus problemas de

enamorado sin darse cuenta de que se está dirigiendo al tutor y al futuro esposo de la mujer a la que corteja. Observaremos que la diferencia entre ambas obras no radica en el sexo del protagonista (en ambos casos se trata del tutor) sino en la identidad de las víctimas de la ironía dramática. En ***La escuela de los maridos*** es Sganarelle quien ignora lo que todos saben. En ***La escuela de las mujeres***, al contrario, la ironía dramática opera en detrimento del amante, mientras que el engañado es tan lúcido como el espectador. Por supuesto sufre, y además permite a Molière enriquecer la caracterización de su protagonista y hacer de ***La escuela de las mujeres*** una obra más conmovedora que ***La escuela de los maridos***, que no es más que un brillante antepasado del vodevil (ver análisis en el capítulo 15).

Comedias[3]

A los ejemplos precedentes se pueden añadir casi todas las comedias.

L'anglais tel qu'on le parle: Sabemos que el intérprete no habla idiomas; sus interlocutores lo ignoran.

Bienvenido Mr. Chance: Sabemos que Chauncey Gardner (Peter Sellers) no es un brillante pensador sino un imbécil profundo; el Presidente y su entorno lo ignoran. Gardner también es víctima de una ironía dramática, puesto que es demasiado estúpido para entender las razones y el alcance de los honores de los que es objeto. No se asemeja al soldado Schweyk, a quien también se toma por quien no es (ver más adelante), pero que, al contrario de Gardner, sabe bien lo que hace.

El asesino dentro de mí: Sabemos que Lucien Cordier (Philippe Noiret) es un asesino justiciero; la mayor parte de los personajes lo ignoran.

Cyrano de Bergerac: Sabemos que Cyrano está enamorado de Roxane y que es el autor de las cartas que Christian envía a la joven; Roxane lo ignora.

Indulto para los Dalton: Sabemos que los Dalton tienen la intención de matar a Lucky Luke en el momento propicio; Lucky Luke, que les ayuda a convertirse en gente honesta, lo ignora.

El último metro: Sabemos que Steiner (Heinz Bennent) se esconde en el teatro; la mayor parte de los personajes lo ignora.

El embrollón: Sabemos que Milan (Lino Ventura) es un asesino a sueldo; Piñón (Jacques Brel) lo ignora.

El abanico de Lady Windermere: 1. Sabemos que la Sra. Erlynne, mujer de dudosa reputación, es la madre de Lady Windermere; ésta lo ignora. 2. Sabemos que el abanico encontrado por un lord y que compromete a su propietario es de Lady Windemere; su marido lo ignora.

3. El lector puede extrañarse de encontrar ***Cyrano de Bergerac*** o ***El último metro*** entre las comedias. La explicación es muy simple: llamo «comedia» a toda obra que contenga elementos de comedia, aunque haya otras cosas, en oposición a los dramas serios puros que son la tragedia y el melodrama. Para más detalles, consultar los capítulos 3 y 9, enteramente dedicados a la comedia.

El secreto de vivir: Sabemos que Babe, la periodista (Jean Arthur), utiliza la ingenuidad de Longfellow Deeds (Gary Cooper); éste lo ignora.

The front page: Sabemos que Earl Williams, el evadido, está escondido en un mueble; la mayor parte de los personajes lo ignoran.

El apartamento: 1. Sabemos que C.C. Baxter (Jack Lemmon) está enamorado de Fran Kubelik (Shirley McLaine); ésta y Sheldrake (Fred McMurray) lo ignoran. 2. Sabemos que C.C. Baxter no es un Casanova; el Dr. Dreyfuss cree lo contrario. Y, además, la película tiene una ironía dramática intensa aunque más local: C.C. Baxter ignora que Fran es la amante de Sheldrake. Ya lo hemos visto en el capítulo 7.

Las maniobras del amor: Sabemos que la corte que Armand (Gérard Philipe) está haciendo a Marie-Louise no es sincera; ésta (Michèle Morgan) lo ignora.

El amor fingido es un gran clásico de la ironía dramática. Lo encontramos en ***La discreta, Encadenados, Amistades peligrosas, Valmont*** o ***Ninotchka***. Ninotchka (Greta Garbo) ignora que Léon (Melvyn Douglas) debía seducirla para impedirle negociar la venta de las joyas.

El juego del amor y del azar: 1. Sabemos que Dorante se hace pasar por su criado y viceversa; Sylvie y su doncella lo ignoran. 2. Sabemos que Sylvie se hace pasar para su doncella y viceversa; Dorante y su criado lo ignoran. Inútil añadir que esta doble ironía dramática da vértigo. Cuando uno de los cuatro personajes principales se dirige a otro, no es fácil saber si está representando su papel, o si en ese momento es él mismo, ni tampoco qué efecto produce en su interlocutor, que no es aquél que se supone que es.

Juno and the peacock: Adivinamos que la promesa de la herencia no es seria; Jack y Junon lo ignoran.

La vida es bella: Nosotros sabemos que Guido (Roberto Benigni) y su hijo Giosuè (Giorgino Cantarini) no están en una residencia de tiempo libre; Giosuè lo ignora.

Las luces de la ciudad: 1. Sabemos que Charlot no es multimillonario; la florista ciega lo ignora. 2. Sabemos que Charlot es el amigo del multimillonario sólo cuando este último está borracho; el multimillonario lo ignora cuando está sobrio. Brecht reutilizará una situación similar en ***Puntila y su servidor Matti***, salvo que Puntila sabe que es malo cuando no se encuentra borracho.

Caballero sin espada: Sabemos que Jefferson Smith (James Stewart) es manipulado por viejos políticos dudosos; Jefferson lo ignora.

Pigmalión: Sabemos que Eliza es una mujer de la calle; la familia de Higgins lo ignora.

El inspector: Sabemos que Khiestakov no es el inspector; el gobernador, su familia y sus adjuntos lo ignoran.

Schweyk en la Segunda Guerra Mundial: Sabemos que Schweyk es un listillo que se hace pasar por ignorante para librarse del ejercito; los militares lo ignoran.

Snock o el triunfo de la medicina: Sabemos que el Dr. Snock es un charlatán; la mayor parte de sus clientes lo ignoran.

Un sombrero de paja de Italia: Rápidamente comprendemos que el sombrero que Ferdinand busca es el que se ha comido el caballo; Ferdinard lo ignora.

Volpone: Sabemos que Volpone no está moribundo; sus pretendidos amigos lo ignoran.

El viaje del señor Perrichon: Sabemos que Daniel es un hipócrita que se las ingenia para contar con la simpatía de Perrichon; éste último lo ignora.

Etc., etc., etc.

Situaciones clásicas

Algunos tipos de historias, más propicios a un tratamiento cómico, aplican sistemáticamente una o más ironías dramáticas:

— Las historias de anacronismos, de viajes en el tiempo, de cuarta dimensión o de manipulación científica: ***Alice, El chip prodigioso, Y sucedió mañana, Los pasajeros del tiempo, Ghost, Regreso al futuro, Atrapado en el tiempo, Los visitantes***, etc.

— Las historias de dobles o gemelos: ***Anfitrión, Dos pares de mellizos, La comedia de las equivocaciones, El gran dictador, Mala fama, La gueule de l'autre, Los menecmos, Cinemanía, Pasaporte a la fama***, etc.

— Las historias de disfraces, transformaciones, amnesia y cambios de identidad: ***El buen hombre de Sezuan, Con faldas y a lo loco, Dama por un día, Irma la dulce, Las alegres comadres de Windsor, Noche de Epifanía, Pigmalión, Buscando a Susan desesperadamente, Ser o no ser, Tootsie, El quinteto de la muerte, La vaca y el prisionero, ¿Víctor o Victoria?, Los viajes de Sullivan***, etc.

— Las historias de maquinaciones, conspiraciones, timos y distintas mentiras: ***Arsénico por compasión, Los compadres, El hombre del cadillac, Bésame tonto, Un ladrón en la alcoba, Juan nadie, La poison, Le schpountz, Entre pillos anda el juego, Un gramo de locura, Un pez llamado Wanda***, etc..., a las que podríamos añadir todos los vodeviles en los que los personajes pretenden siempre ocultar algo al resto de los actores.

Un ejemplo muy singular: las obras al revés

Las (pocas)obras que cuentan una historia invirtiendo el orden cronológico utilizan la ironía dramática en cada momento. ***Merrily we roll along***, por ejemplo, nos cuenta la vida de un político empezando por el final de su carrera y remontándose hasta sus principios profesionales. Así, en todas las escenas de la obra, vemos al personaje emprender acciones cuyas consecuencias ya conocemos por haberlas visto en escenas anteriores. Encontramos el mismo principio en ***Betrayal***.

B. JUSTIFICACIÓN DE LA IRONÍA DRAMÁTICA

La participación del público

Los ejemplos citados muestran hasta qué punto la ironía dramática permite conseguir la participación del público. Sitúa al espectador en una agradable posición con respecto a la víctima, posición que rara vez ocupa con respecto a sí mismo. En nuestra vida cotidiana avanzamos a ciegas. Ciertamente, intentamos planificar nuestra vida, creamos señales, nos fijamos objetivos, pero al igual que con los personajes dramáticos, las cosas rara vez suceden como se prevé. Algunos hablan de suerte, destino, casualidad. En realidad, la causa directa o indirecta reside, muy a menudo, en nuestro inconsciente (la parte oculta del iceberg).

Además, desde la infancia, somos víctimas de innumerables mentiras que vienen no sólo de políticos y publicistas. Claude Steiner [135] explica que una mentira puede adoptar la forma de un acto. Cuando un padre dice una cosa a su hijo y hace lo contrario, miente. Cuando se niega haber tenido un pensamiento indelicado para evitar comprometerse, se miente.

Ahora bien, la mentira mina la capacidad de conciencia del ser humano. En altas dosis, conduce a la locura.

Es imaginable, entonces, la gratificación que puede sentir un espectador cuando ante sus propios ojos, excepcionalmente lúcidos, se agitan personajes más ciegos que él, cuando entiende el alcance de las mentiras de las que son víctima, y de las trampas en las que inevitablemente caen. Qué placer cuando el autor invita al espectador a convertirse en su cómplice, cuando le pone en una situación de superioridad frente a sus personajes. La ironía dramática no es más que eso. Y el interés que lleva veinticinco siglos suscitando, primero a través del teatro y después del cine viene, en parte, de ese placer.

Saber consciente y saber reprimido

Es posible que el interés que el espectador muestra por la ironía dramática tenga otra causa. Algunos ejemplos anteriores nos demuestran que la ignorancia de la víctima es una ignorancia consciente. ¿Pero lo es a nivel inconsciente? Si Nora (***Casa de muñecas***) ignora que es maltratada por su marido es, tal vez, porque saca alguna ventaja de ello, por lo que no está dispuesta a enterarse. Si Norma Desmond (***El crepúsculo de los dioses***) ignora que ya no es una estrella es probablemente porque le resultaría demasiado doloroso enfrentarse a la realidad. Lo mismo sucede con respecto a Edipo, que rechaza las verdades demasiado insoportables.

Naturalmente esto mismo lo encontramos en la vida diaria. Por otra parte, a menudo, el límite entre lo que sabemos conscientemente y aquello que sabemos o intuimos inconscientemente es muy confuso. Para muchos de los ejemplos citados anteriormente, el término «ignorar» es demasiado fuerte. A veces,

la víctima de la ironía dramática no ignora, sino que prefiere ignorar, o se niega a saber. A veces incluso, sospecha aquello que el espectador sabe con certeza. Quizá por ello los cónyuges engañados (en la vida y en los vodeviles) son los últimos en «enterarse».

En resumen: utilizar la ironía dramática consiste, en algunos casos, en poner en escena la energía agotadora que el inconsciente de todo ser humano utiliza para evitar que el consciente acepte verdades demasiado crueles. Añadir ironía dramática a una obra equivale a aportar claridad y profundidad psicológica a los personajes. Y, ahí también, imaginamos el placer del espectador que ve en otros lo que vive a diario, aunque sin darse cuenta.

Además de *Casa de muñecas* y *Edipo Rey* tres obras ilustran perfectamente la oposición entre conocimiento consciente y conocimiento reprimido: ***La muerte de un viajante, La sombra de una duda*** y ***Celebraciones***. En la obra de Arthur Miller, Willy Loman rechaza la verdad porque es demasiado dolorosa, pero en muchos momentos sentimos que está próximo a la lucidez. Hay incluso momentos en los que se tiene la sensación de que sabe, de que ha entendido. Es de hecho lo que hace que la obra sea tan rica, profunda y fascinante. En la película realizada por Hitchcock sabemos que Charlie (Joseph Cotten) es un asesino buscado por la policía; su familia lo ignora. Sin embargo, su sobrina (Teresa Wright) sospecha algo. Poco a poco, su intuición se convierte en certeza. El segundo acto está dedicado a este proceso de revelación. Finalmente en ***Celebraciones***, creemos que Christian (Ulrich Thomsen) está diciendo la verdad cuando acusa a su padre de abuso sexual. Añadiremos que no contamos con ninguna prueba formal, pero el poder del drama, el impulso inconsciente que el espectador tiene de identificarse con el personaje que vive el conflicto nos obliga a ponernos de su lado. Ahora bien, la inmensa mayoría de los invitados a dicha fiesta familiar no se lo creen. Algunos dudan, otros no lo aceptan, otros (el padre y la madre) mienten. En cualquier caso, todos prefieren mirar para otro lado. Les resulta insoportable. Una de las grandes virtudes de ***Celebraciones*** es dedicar la mayor parte del segundo acto a describir cómo los invitados poco a poco se van dando cuenta.

C. MODALIDADES DE FUNCIONAMIENTO

La ironía dramática se desglosa en tres etapas: la instalación, la explotación y la resolución. Puede ser que se circunscriba a una única escena —es el caso de numerosos *gags*—, pero el desarrollo de estas tres etapas suele requerir varias escenas. Se observará que estas tres fases se corresponden con la tríada de principio-medio-final.

La instalación

La instalación es el momento en que se proporciona al espectador una información que al menos uno de los personajes ignora. Puede bastar con un plano o un diálogo. Al comienzo de ***El coloso en llamas***, mientras la fiesta de inauguración de un gigantesco rascacielos está a punto de empezar en la terraza, la cámara nos muestra una serie de circuitos eléctricos que estallan y se prenden en un armario del piso 81. Se muestran dos o tres veces antes de que alguien descubra el conato de incendio. Estos planos generan una intensa ironía dramática.

En ocasiones, el hecho de que dos escenas se encadenen basta para incluir ironía dramática en la segunda de ellas. En la escena 1 del acto V de ***Romeo y Julieta***, Baltasar comunica a Romeo que Julieta ha muerto. Esta escena incluye ironía de la que es víctima Romeo, ya que en la escena anterior (IV/3) hemos visto a Julieta beber un narcótico para fingir la muerte. A veces, es una escena entera o una serie de escenas las que permiten la instalación de la ironía dramática. Al principio del segundo acto de ***Edipo Rey***, la escena en la que Edipo se enfrenta a Tirésias es una escena de instalación. El aparte en el teatro o la ópera, la voz *en off* en el cine, o el bocadillo en el cómic, tienen la función de proporcionar al espectador información de naturaleza irónica. El cine y su formidable facultad de pasar de un lugar a otro en medio segundo ha ampliado el abanico de medios que puede utilizar un autor a la hora de instalar la ironía dramática.

La explotación

La explotación consiste en poner en escena las consecuencias (conflictivas, por supuesto) de la ironía dramática. Es, a menudo, objeto de varias escenas, a veces de todo el segundo acto (ver ***Amadeus, El apartamento, Las luces de la ciudad, Casa de muñecas, Edipo Rey, Otelo, Ser o no ser***, etc.).

En cierto modo es casi una obligación para el autor explotar la ironía. Cuando la instala genera perspectivas de obstáculo y suscita unas expectativas en el espectador que sólo pide una cosa: ver como la víctima de la ironía dramática o el personaje que está al corriente cae en todas las trampas que la ignorancia de la misma genera. Si el autor explota poco o en absoluto la ironía dramática generada, simple y llanamente decepciona. En otros términos, la instalación de una ironía dramática es uno de los más importantes casos de anuncio (ver el capítulo 7). Las bromas y las tomaduras de pelo, por ejemplo, que se dan en la vida real o en dramaturgia, exigen ser explotadas. Cuando se le gasta una broma a alguien, es necesario que caiga en la trampa.

Los ejemplos de ironía dramática no explotada son bastante raros. Probablemente porque el autor siente la necesidad de hacerlo. En cambio, las ironías dramáticas mal explotadas son más frecuentes. Puede llegar a ocurrir que la explotación consista en decirle al espectador: «tengo una ironía dramática pero

no me interesa explotarla tal y como esperas que lo haga». Es el caso de *¿Víctor o Victoria?*, donde Victoria (Julie Andrews) organiza un fraude. Un detective intenta descubrirlo, aunque es tan torpe que no nos entra en la cabeza que vaya a conseguirlo. Evidentemente no es el aspecto de vodevil de *¿Víctor o Victoria?* lo que interesa a Blake Edwards. Sin embargo, al utilizar la figura del detective privado incompetente en lugar de evitar la ironía dramática, la completa.

Una ironía dramática no instalada

Los casos en los que se explota una ironía que no ha sido instalada son raros. Su instalación es inútil por la simple razón de que forma parte de la cultura general del espectador.

Al principio de ***El hombre atrapado***, situada a finales de los años 30, un cazador (Walter Pidgeon) tiene, durante un breve momento, a Hitler en su punto de mira. Nosotros sabemos algo sobre Hitler que él ignora. La prueba es que no dispara.

En ***Nacido el 4 de julio***, Ron Kovic (Tom Cruise) dice, refiriéndose a la guerra del Vietnam: *«Vamos a ganar esta guerra»*. A la vista de que la película se rodó bastante después de la guerra, se sabía que iban a perderla.

En ***Regreso al futuro***, Marty McFly (Michael J. Fox) intenta convencer a un personaje de 1955 que viene de 1985. Para ello le da el nombre del presidente americano de 1985: Ronald Reagan. Su interlocutor —para quien Reagan no es más que un actor de serie B— se le ríe a la cara.

En ***Erasmus Montanus*** o ***La vida de Galileo Galilei*** sabemos, junto con el personaje, que la Tierra es redonda y que gira alrededor del Sol. Los campesinos o los representantes de la Iglesia lo ignoran.

Por las mismas razones, hay un desfase entre la manera en que esas obras fueron percibidas en el momento de su estreno y hoy en día. Desde el comienzo de ***No habrá guerra de Troya*** el espectador sabe que la Guerra de Troya tuvo lugar; Héctor lo ignora. Esta ironía dramática (no instalada) vale para todos los espectadores de la obra, tanto los de antes como los actuales. Pero desde 1935, fecha de creación de la obra, la perspectiva ha cambiado: la Segunda Guerra Mundial, a la que hace alusión la Guerra Troya, también ha tenido lugar. Por eso la obra de Giraudoux no tiene las mismas repercusiones para nosotros que para los espectadores de 1935.

Otro ejemplo: ***Ser o no ser***. Mucha gente considera que Lubitsch mostró una audacia temeraria en ***Ser o no ser***, en particular en las escenas en las que el Coronel Ehrhardt (Sig Ruman) se ríe de los campos de concentración. Es necesario recordar que en 1941, fecha de producción de la película, nadie podía imaginar, sobre todo en Estados Unidos, la atroz amplitud del genocidio de los judíos. Además, la expresión «campo de concentración» no tenía entonces el mismo significado que ahora, puesto que se convirtió, erróneamente, en sinónimo de «campo de exterminio». Recordemos que después del ataque de Pearl

Harbor, en diciembre de 1941, en Estados Unidos existieron campos de concentración para los japoneses —es el tema de ***Bienvenido al paraíso***. En resumen, la ironía dramática de ***Ser o no ser*** ha cambiado de 1942 a nuestros días.

Los casos de ironía dramática no instalada son raros porque por regla general el espectador no pone en duda lo que se dice o se muestra en la pantalla. Una ironía dramática necesita, por lo tanto, ser instalada.

La resolución, o escena obligatoria

Existe una forma particular de explotar la ironía dramática. Es el momento en que se resuelve, es decir, el momento en que la víctima se entera de algo que hasta ese instante ignoraba. Podemos decir que mientras la instalación es una revelación para el espectador, la resolución es una revelación para el personaje. Muchas veces también se la denomina «escena obligatoria», porque es una escena que el espectador espera al resultar gratificante.

«Hace falta» que Roxane se entere del amor de Cyrano. «Es necesario» que Nora comprenda que su marido la infantiliza (***Casa de muñecas***). «Es necesario» que Edipo descubra que él es el asesino. «Es necesario» que Otelo comprenda que ha sido manipulado por Yago. «Es necesario» que Scottie (James Stewart) se entere de que Judy y Madeline son la misma persona (***De entre los muertos***). «Es necesario» que Osgood (Joe Brown), al final de ***Con faldas y a lo loco***, se entere de que Jerry (Jack Lemmon) no es una mujer. Y, como en todos los casos de resolución, esperamos su reacción con curiosidad. Etc., etc., etc.

En todos ellos, el espectador puede ver: *1.* La reacción de la víctima en el momento en que se le pone al corriente. *2.* Las consecuencias de este nudo dramático importante. Si aceptamos la idea de que la ironía dramática ilustra a veces la oposición entre conocimiento consciente y conocimiento reprimido, comprenderemos mejor el interés que la escena obligatoria tiene para el espectador. En nuestra vida cotidiana los momentos de revelación, esos en los que algo que presentíamos se vuelve una evidencia, no provocan en nosotros algo así como: «Ah bueno», sino más bien: «¡Naturalmente, por supuesto!». Son momentos, a menudo, intensos, dolorosos o gratificantes según los casos, y en ocasiones todo a la vez. En el momento preciso en que tiene lugar la escena obligatoria, el espectador sabe exactamente lo que siente la ex-víctima que se está situando a su altura en cuanto al conocimiento se refiere. En ese momento el espectador tal vez no esté muy lejos de sentir una fuerte y total identificación con el personaje de ficción. También puede ocurrir que las escenas obligatorias provoquen escalofríos.

Un momento breve

En la inmensa mayoría de los casos, la resolución es un momento muy breve, muy concentrado. Y no veo en el repertorio ninguna excepción a esta regla.

En primer lugar porque hace que la resolución sea más intensa que si estuviera diluida. Además, porque en nuestra vida las resoluciones normalmente también se presentan concentradas, ya sean simples informaciones o tomas de conciencia. Incluso en las obras que abordan la toma de conciencia progresiva, como ***La sombra de una duda*** o ***La muerte de un viajante,*** donde los protagonistas se van acercando a la verdad poco a poco hasta el momento en que finalmente comprenden, ese momento es preciso y específico.

La resolución de los *gags*

En algunos casos es evidente el carácter obligatorio de la resolución. Muchos *gags* se construyen en función de una corta ironía dramática y extraen su eficacia de la resolución conflictiva.

En ***Las luces de la ciudad*** Charlot se lava las manos junto a un individuo que se está preparando un bocadillo. Sin hacerlo adrede, pone su jabón en el lugar del queso de su vecino. Este último, que por supuesto no ha visto nada, se hace un bocadillo de jabón. Es claramente víctima de una ironía dramática para la que esperamos dos explotaciones. En primer lugar que genere conflicto, y en segundo, que se resuelva. En el caso de los *gags,* lo ideal es que se confundan ambas expectativas.

De hecho, si el vecino de Charlot se comiera su bocadillo de jabón e hiciera pompas de jabón sin hacer ni una sola mueca, ni darse cuenta (1 sin 2), sería menos divertido. Así como si comprobara la presencia del jabón después de haberlo tragado (2 sin 1), nos sentiríamos decepcionados. Todavía peor: podría ser requerido por su patrón y dejar el bocadillo de lado sin saber cuál era su contenido (ni 1, ni 2). Naturalmente, Chaplin explota correctamente su *gag*: el vecino muerde su bocadillo, se sobresalta al comprender que no es queso y amonesta a Charlot haciendo pompas de jabón. Y después la segunda resolución: —puesto que hay dos víctimas— Charlot se lava las manos con queso y lo encuentra raro.

Una viñeta de ***Las Joyas de la Castafiore*** (p. 55 del álbum) ofrece un divertido y breve momento de ironía dramática con resolución inmediata. El médico entra en su coche diciendo: *«Es preciso que un día ponga un poco de orden en este coche...».* En ese mismo instante, Tornasol, atascado en una silla de ruedas sin control, se acerca a toda prisa por detrás del médico. Naturalmente, Hergé nos propone un accidente, es decir, la resolución conflictiva.

Reacción diferida o *doble take*

Otro ejemplo clásico de *gag* vinculado a la ironía dramática y que requiere de una resolución: la reacción diferida o el *doble take* (respuesta mental doble) para los anglosajones. Es un efecto que data del tiempo de los cómicos del cine

mudo. Era la gran especialidad de Harry Langdon. Consiste en mirar algo inusual, terrible y espectacular, sin manifestar la menor sorpresa, y al cabo de un cierto tiempo reaccionar. Este efecto es frecuentemente utilizado en los dibujos animados. Tom y Jerry se encuentran en el vacío, tardan dos segundos en darse cuenta, y es ahí cuando empiezan a caer.

Un ladrón en la alcoba cuenta con un *doble take* famoso. Dejemos que sea François Truffaut [144] quien nos lo cuente: *«Edward Everett Horton observa a Herbert Marshall durante un cóctel de una manera sospechosa. Se dice que esa cara ya la ha visto en algún sitio. Nosotros sabemos que Herbert Marshall es el carterista que, al principio de la película, ha dejado a Horton sin conocimiento en la habitación de un hotel de lujo de Venecia para poderle robar. Lubitsch nos muestra a Horton que fumando su cigarrillo se pregunta dónde se ha cruzado con Herbert Marshalla, sigue fumando mientras piensa, y termina por aplastar su colilla en un cenicero con forma de góndola... Primer plano del cenicero-góndola, vuelta al rostro... vuelve a mirar al cenicero... ¡ Góndola Venecia! Dios, Horton ha caído y ahora es el público el que se relame...».*

El *doble take* también puede realizarse mediante el diálogo. En ***Las joyas de la Castafiore,*** Wagner, el pianista, se supone que tiene que ejercitar sus dedos. Para poder ir a apostar a las carreras sin que nadie se dé cuenta, conecta un magnetófono donde ha grabado previamente las escalas y se escapa por la ventana. Tintín se da cuenta. Al regreso de Wagner, Tintín le pregunta como quien no quiere la cosa (*«¿Necesita ayuda?»*), Wagner responde con igual tono (*«No gracias»*), antes de darse cuenta de que le han pillado y reaccionar.

La reacción diferida utiliza la ironía dramática, ya que el espectador comprende antes que el protagonista el alcance o las consecuencias de lo que acaba de ver u oír. Y eso está pidiendo una resolución (la reacción) que nos muestre que todos estamos al mismo nivel de comprensión.

Resolución esperada y resolución temida

En algunos casos, el espectador no desea la escena obligatoria sino que la teme. Y la teme en tanto en cuanto sabe —o siente— que es «obligatoria». Ocurre en las obras en las que las víctimas de la ironía no son los protagonistas, sino los malvados: nazis, carceleros, gangsters, etc. ***Con faldas y a lo loco, El último metro, Encadenados, La gran ilusión, El diario de Ana Frank, Ser o no ser*** y la primera parte de ***La gran evasión*** funcionan sobre este principio.

Si las estudiamos con más atención, descubrimos que los protagonistas de estas obras no se enfrentan con gran cantidad de obstáculos. Pero en cada momento, están en un tris de ser descubiertos por los nazis o los gangsters. Es nuestra aprensión a ver resuelta la ironía dramática lo que genera el suspense. ***Misión imposible,*** cuyos episodios carecían completamente de obstáculos, utiliza el mismo principio. La gran diferencia, no obstante, entre esta serie y las obras mencionadas anteriormente, es que los protagonistas de ***Misión imposible*** no parece que tengan miedo. Esto hace que la serie sea bastante artificial, ya que los prota-

gonistas deberían temer la escena obligatoria tanto como el espectador. Es, en mi opinión, el gran fallo de la serie. Con ella, Bruce Geller creó un producto original, astuto, lúdico, espectacular que en 1964 suponía un cambio radical en el mundo de las series policíacas donde los malos eran neutralizados a golpe de acciones violentas. Sólo una reserva: la emoción queda en segundo plano.

En general, cada vez que la escena obligatoria corre el riesgo de generar un conflicto intenso para el protagonista, esperamos la escena con aprensión. Al final de ***Las luces de la ciudad*** tememos el momento en que la florista descubra que Charlot no es multimillonario, sino un vulgar y cómico vagabundo. También tememos el momento en que alguien descubra que Michael Dorsey (***Tootsie***) o Victoria Grant (***¿Víctor o Victoria?***) se disfrazan.

Edipo Rey es aún más ambiguo. Tememos y, al mismo tiempo deseamos, la escena obligatoria. En primer lugar, queremos que Edipo alcance su objetivo. A continuación, deseamos que conozca la verdad sobre sí mismo, a pesar, de saber que esa atroz verdad le va a hacer sufrir. Nuestra actitud se asemeja a lo que sucede en psicoterapia: el paciente teme sufrir y al mismo tiempo lo desea, lo busca ya que sabe que le permitirá sentirse mejor. Si analizamos la obra de Sófocles descubrimos que no tiene otro motor. El protagonista sólo se enfrenta a un único obstáculo: su ceguera. De haber sido menos orgulloso habría alcanzado su objetivo al comienzo del segundo acto. Pero no puede/no quiere creer a Tirésias. Entonces, comienza su investigación. Y ahí ya no encuentra ningún obstáculo. Cada vez que necesita un testigo, éste aparece. En resumen, es la ironía dramática y la perspectiva de una escena obligatoria necesariamente conflictiva las que aportan tan extraordinaria eficacia a ***Edipo Rey***.

Una escena, a menudo, emotiva

No sólo la escena obligatoria es gratificante para el espectador, sino que puede ser también extremadamente emotiva. Eso sucede cuando la resolución de la ironía dramática constituye una revelación dolorosa para uno de los personajes. Cuando Roxane comprende que Cyrano la quiere como un loco, cuando la florista de ***Las luces de la ciudad*** comprende que su «multimillonario» no es más que un vagabundo, cuando C.C. Baxter (***El apartamento***) comprende que su jefe se ha acostado con la mujer de la que está enamorado en su propio piso, ¿quién puede evitar no estremecerse?

El paralelismo con las recompensas que abordamos en el capítulo 7 nos lleva a decir que la escena obligatoria es una forma particular de recompensa.

En ***Un lugar en el sol***, George (Montgomery Clift) se ha enamorado de Ángela (Elizabeth Taylor) y de su tren de vida. Muy pronto su mujer Alice (Shelley Winters) le resulta insoportable y decide deshacerse de ella. El momento en que Alice lee en los ojos de su marido que no la quiere y que desea matarla es un momento extremadamente patético. Observamos el mismo efecto al final de ***La mujer infiel***. Una mirada basta para que Hélène (Stéphane Audran) comprenda

que su marido (Michel Bouquet) ha matado a su amante. No es más que la resolución (emocionante) de una ironía dramática local.

Las historias de falsos culpables

La causa de que las historias de los falsos culpables pierdan fuerza es que la resolución de la ironía dramática es percibida como «obligatoria». Cuando los truhanes amenazan a inocentes, el espectador se identifica con ellos porque sabe que los truhanes nunca regalan nada. Por eso ***Con la muerte en los talones*** o ***El hombre que sabía demasiado*** captan nuestra atención. Sin embargo, cuando personas inocentes se ven amenazadas por la policía o la justicia, nuestro interés decae. En ***Falso culpable, Inocencia y juventud*** o ***Yo confieso***, sabemos que los protagonistas no son culpables. Esperamos, por lo tanto con paciencia, la escena obligatoria.

Para que esas historias funcionen, hace falta añadir una perspectiva de conflicto que nos haga comprender que la escena obligatoria no bastará para resolver el problema. En ***En legítima defensa***, sabemos que Maurice (Bernard Blier) es inocente del crimen del que le acusan. Pero también, que la culpable es su mujer (Suzy Delair). Somos, por lo tanto, conscientes de que la escena obligatoria no resolverá nada: cuando la policía descubra la inocencia de Maurice, la culpabilidad recaerá sobre su mujer. El protagonista está entre la espada y la pared, y el suspense es total... hasta el *deus ex machina* que desgraciadamente cierra la película.

En ***Más allá de la duda***, un periodista (Dana Andrews), activista contra la pena de muerte, se hace pasar por asesino fabricando falsas pistas de su pretendido crimen. Le detienen, tal y como prevé. Sin embargo, un accidente destruye todas las pruebas de su falsificación. El espectador se pregunta angustiado si habrá una escena obligatoria, en otras palabras si la justicia y la policía podrán creer en la inocencia del protagonista ahora que todo le acusa. En ***Ascensor para el cadalso*** Tavernier (Maurice Ronet) es acusado por un crimen que no cometió. Desgraciadamente, su única defensa sería confesar que estaba encerrado en un ascensor en el momento de los hechos —lo que le acusaría de un crimen que sí cometió. En ***Carretera al infierno***, el asesino (Rutger Hauer) es tan hábil haciendo que Jim (C. Thomas Howell) asuma sus crímenes que dudamos de que la policía llegue a creer en la inocencia del protagonista.

La ausencia de resolución

Naturalmente, no hay ninguna ley que obligue al autor a presentar la escena obligatoria. Si la suprime por incompetencia, priva a los espectadores de una escena gratificante. Si la suprime con conocimiento de causa, puede crear un efecto, un guiño, una decepción voluntaria. En los raros casos en que pasa, ge-

neralmente al final de la obra, el espectador se da cuenta de que la ironía dramática no será resuelta.

Esperando a Godot no presenta ninguna escena obligatoria porque es precisamente el objetivo de la obra, hacernos comprender que pasamos nuestra vida «esperando a Godot», sin entender que no lo veremos nunca. Vladimir y Estragón no comprenderán, ni al final de la obra, ni después, que Godot no vendrá nunca.

Hemos visto que ***En la vida de Galileo Galilei*** tampoco hay resolución. ¿Cuál hubiera podido ser la resolución, si la Iglesia católica tardó más de dos siglos (después de Copérnico y Galileo) en aceptar que la Tierra gira alrededor del Sol?

El abanico de Lady Windermere concluye con una doble ironía dramática no resuelta. La señora Windermere no sabrá nunca que la mujer de dudosa reputación que la ha salvado, la señora Erlynne, es su madre, y Lord Windermere no sabrá nunca que el abanico comprometedor es de su mujer. En este caso concreto, la resolución no habría aportado nada. Al contrario, destruiría el carácter sabroso del final de la obra. Mismo comentario con relación a ***Los compadres***: Tristán hace creer primero a Lucas (Depardieu) y después a Piñón (Pierre Richard) que cada uno de ellos es su verdadero padre.

Remordimiento extrae su fuerza y su ambigüedad de una ironía dramática no resuelta. La película cuenta la historia de un joven soldado que decide visitar a la familia alemana cuyo hijo mató durante la guerra. Se crea una amistad y renuncia a confesarles la verdad.

Al final de ***La amenaza***, Julie Monet (Carole Laure) y Henri Savin (Yves Montand) han previsto escaparse al extranjero una vez que Henri haya hecho creer su falsa desaparición. Ahora bien, es asesinado de verdad. Cuando Julie lo lee en el periódico sonríe pensando que la estratagema ha funcionado, y la película concluye ahí. La escena en la que se entera de que Henri no se reunirá con ella (la escena obligatoria) no se muestra, aunque adivinamos que tendrá lugar y su reacción.

En cambio, en ***El viejo y el niño***, la falta de resolución genera, en mi opinión, una inmensa decepción en el espectador. Tengo ganas de que Pepe, el antisemita (Michel Simon), comprenda que se ha encariñado con un niño judío. Tengo unas inmensas ganas de que aprenda la lección de la película. Pero no es el caso. Claude Berri quizá conteste que su película es autobiográfica y que las cosas sucedieron tal y como las cuenta, es decir, sin escena obligatoria. El argumento es comprensible. Pero los autores deben ser conscientes de que lo que funciona en la vida no siempre funciona en dramaturgia, y viceversa.

Por último, en algunos casos de fuerza mayor, no hay resolución a la ironía dramática porque es imposible. Romeo no puede comprender su error porque está muerto. El mismo fenómeno ocurre con ***Betrayal*** o ***Merrily we roll along***, puesto que son obras que se desarrollan al revés.

Escena obligatoria y escena pendiente

Es preciso distinguir lo que acabamos de llamar la escena obligatoria de lo que algunos teóricos llaman la escena pendiente. La expresión proviene del crítico del siglo XIX Francisque Sarcey, que le da el sentido de *«escena que necesariamente resulta de los intereses o de las pasiones que dan vida a los personajes implicados»*. Para otros, una escena pendiente es, a grandes rasgos, cualquier escena que el espectador espere. En este sentido, la escena obligatoria es una escena pendiente. Sin embargo, al contrario, toda escena pendiente no es necesariamente la resolución de la ironía dramática. Cualquier anuncio, por ejemplo, necesita de una escena pendiente, toda promesa debe tener su recompensa. De manera más general, toda recompensa puede ser considerada como «pendiente». Explotar una situación conflictiva, sea o no irónica, no es más que proponer una o varias escenas pendientes.

Las escenas de confrontación son un tipo de escena pendiente. En ***Con faldas y a lo loco***, Jerry (Jack Lemmon) se encuentra con Joe (Tony Curtis), su amigo, disfrazado de multimillonario. No se lo esperaba en absoluto, está boquiabierto. Como no están solos, Jerry guarda sus comentarios para él. No obstante queda claro que ambos hombres tendrán que explicarse. Reclamamos esa escena de explicación. Es una escena pendiente, pero no la resolución de la ironía dramática.

De la misma manera, ***Muriel*** anuncia una confrontación pendiente que no se produce. Hélène (Delphine Seyrig) se encuentra con un amigo, Alphonse (Jean-Pierre Kerien), al cabo de varios años. Él va acompañado de su sobrina y Hélène los lleva a su casa. En el momento de entrar en su edificio, Alphonse retiene a Hélène y le dice: *«Estoy muy emocionado, quisiera decirle...»*. Pero Hélène se suelta y sigue su camino. El trío llega ante el ascensor, que es demasiado pequeño para tres personas y las maletas. La sobrina opta por subir por las escaleras. Después de lo que acaba de pasar, esperamos encontrarnos con Hélène y Alphonse en el ascensor, aunque sólo sea para confirmar que Alphonse no se atreve a abrir la boca. Pues no, la escena pendiente es eludida y pasamos directamente a la entrada del apartamento.

Las acciones paralelas también imponen, a menudo, una escena pendiente, es decir, el momento (o la escena) en la que los personajes de cada acción terminan por juntarse (ver ***La trama, Algo para recordar***).

En resumen, el concepto de escena pendiente tiene que ver con la idea de que un autor crea expectativas en el espectador y que no es responsabilidad suya tenerlas en cuenta. Cuando un autor comienza una historia es completamente libre, puede elegir como le plazca. Pero en cuanto empieza a reducir su campo de posibilidades, ya no puede hacer cualquier cosa. Allá él si decepciona al espectador, o si se pliega, aunque es mejor que lo haga con conocimiento de causa que por pereza o incompetencia. En resumen, no es degradante pensar en las escenas pendientes, más aún cuando una escena pendiente puede jugar con las expectativas del espectador y sorprenderle. Tener en cuenta las expectativas del espectador y adularlo son dos cosas bien distintas.

D. PROPIEDADES Y APLICACIONES

Tal y como vamos a ver, la ironía dramática está presente en gran cantidad de situaciones clásicas.

La mentira

Ya hemos hablado de la mentira y de su omnipresencia, tanto en la vida real como en dramaturgia. No sin razón, los ejemplos en el repertorio son múltiples. ***Serie negra*** es todo un festival. Frank Poupart (Patrick Dewaere) camela a su mujer, a su jefe, a sus clientes. Observarán que en una situación de mentira, el que generalmente miente es el protagonista y no la víctima de la ironía dramática.

La voz *en off* y el aparte

La voz *en off* o el aparte nos permite entrar en los pensamientos secretos de los personajes, nos brinda la oportunidad de explotar la ironía dramática.

Jacques Lourcelles en su diccionario [93] se refiere a una película japonesa poco conocida titulada ***Tengo dos años***. En ella un bebé relata todo lo que sucede a su alrededor. Y por supuesto, genera algunas escenas de ironía dramática: los comentarios del bebé tienen un desfase con relación a lo que está pasando. El mismo principio lo encontramos en ***Mira quién habla también*** o ***Baxter***.

En el cómic, el aparte se transforma en un bocadillo. En ***La balada del mar salado*** (página 58), Rasputín se dice: *«Si entro y los mato a los dos, me adueñaré del submarino»*. Aquí tenemos la instalación de la ironía dramática. En ***Bienvenue aux terriens***, Pétillon se burla de estos bocadillos y de su explotación irónica. En la página 24, Douglas Ferblanc se ha reencarnado en espía. Posee ambas personalidades. En la primera burbuja-pensamiento dice: *«¡A la salida del desfile, me escapo!*, y en la segunda: *Atención, tengan cuidado, va a intentar escaparse»*.

Otra forma de aparte: en ***Negros y blancos en color***, los negros comentan que a los blancos les huelen los pies y atraen a las moscas. Lo dicen en su propia lengua y los subtítulos nos permiten seguir sus comentarios, en detrimento de los blancos que están en la escena.

El Caballo de Troya

El principio conocido como El Caballo de Troya es una de las múltiples explotaciones posibles de la ironía dramática. En ***Con faldas y a lo loco***, un asesino se oculta en una gigantesca tarta para poder matar a Spads (George Raft) durante un banquete. En E***l país de los juguetes***, Hardy se oculta en una gran caja

que Laurel deposita en casa del malo, explicando que es un regalo y que no hay que abrirlo antes de Navidad. Esperan de esta manera recuperar un pagaré que el malo guarda. En ***Al rojo vivo*** Cody Jarrett (James Cagney) cuenta a sus acólitos la verdadera historia del Caballo de Troya antes de aplicar el principio.

La piel del oso

Ya hemos hablado de ***Juno and the peacock***, en la que los protagonistas se imaginan haber recibido una herencia, y empiezan a soñar y a gastar un dinero que no tienen. Una escena de ***El millón*** explota la misma ironía dramática: Michel (René Lefevre) se entera de que ha ganado la lotería; empieza a celebrarlo sin saber que el billete ha desaparecido. Toda la acción de ***Association de malfaiteurs*** está basada en una broma: tres bromistas hacen creer a su amigo (Jean-Claude Leguay) que ha ganado una fortuna a la lotería. Inmediatamente, el amigo asume responsabilidades que van a costar caras a todo el mundo. No son más que tres ejemplos de una situación que consiste en vender la piel del oso antes de haberlo matado. Y que, a menudo, se aborda bajo la forma de ironía dramática.

La boca del lobo

Meterse en la boca del lobo es ponerse en peligro sin saberlo. Es evidente que puede ser material para la ironía dramática. Sin embargo no es una obligación. En ***39 escalones***, Hannay (Robert Donat) está buscando una red de espionaje cuyo jefe tiene una particularidad: le falta el dedo pequeño de la mano izquierda. Su interlocutor, un notable escocés (Godfrey Tearle), muestra su mano derecha en la que le falta el dedo pequeño diciendo: *«¿No será en la mano derecha?*, y Hannay responde: *Si lo he entendido bien, me he metido en la boca del lobo»*. En este ejemplo no hay ironía dramática, sino sorpresa.

En ***La trama***, en cambio, sabemos que el heredero que Blanche (Barbara Harris) y Lumley (Bruce Dern) andan buscando es un peligroso criminal; ellos lo ignoran. Se meten, por lo tanto, en la boca del lobo. En ***Psicosis***, sabemos que hay un peligroso criminal en la casa de Norman. Al ir a investigar, el detective (Martin Balsam) y luego Lila (Vera Miles) se meten en la boca del lobo.

Naturalmente, el ejemplo más fuerte de «boca del lobo» lo encontramos en ***Caperucita roja***. La protagonista se mete en los dos sentidos del término.

El diálogo de sordos

En un diálogo de sordos, el o los sordos pueden ser discapacitados tanto en el sentido literal del término (Tornasol en ***Tintín*** o Vézinet en ***Un sombrero de paja de Italia***),como en sentido figurado. En ***Edipo Rey***, Edipo se niega a escu-

char a Tirésias. En *Las mujeres sabias*, a Clitandre le gusta Henriette. En la escena IV del acto I, va a ver a Bélise, la tía de Henriette, para conseguir su apoyo. Bélise se obstina en creer que Clitandre viene a cortejarla a ella. Ya sea la sordera física o psicológica, da lugar a una utilización irónica.

La metedura de pata

Otra situación clásica: la metedura de pata. Para que el espectador mida su alcance, tiene que estar mejor informado que su víctima. De esta forma se produce una ironía dramática. En ***Hedda Gabler***, por ejemplo, Hedda critica el sombrero de Julie en su presencia, creyendo que pertenece a la criada. En ***La cena de los idiotas***, verdadero festival de meteduras de pata, Pignon (Jacques Villeret) hace que la mujer de Brochant (Alexandra Vandernoot) crea que éste tiene una querida al confundirla con una amiga de Brochant (Catherine Front).

La broma

Las bromas son otra explotación de la ironía dramática. Los ejemplos abundan en el repertorio, y hasta fuera del mismo —los programas del tipo «cámara oculta» son bromas. En el prólogo de ***La doma de la furia***, se hace creer a un calderero borracho que es un gentilhombre que recupera el uso de razón después de una larga enfermedad. En ***El conejo caliente***, William (Bernard Menez) se mete en la espesura para hacer una necesidad natural. Unos niños colocan una pala bajo su trasero y roban «el cuerpo del delito». En este caso, hay dos ironías dramáticas: *1.* William ignora que su producción ha desaparecido. *2.* William ignora las razones de dicha desaparición. Como en el caso del bocadillo de ***Las luces de la ciudad***, hacia falta que primera se resolviese muy rápidamente. ¡Qué decepción si William se hubiera ido sin mirar! A continuación, los autores utilizan con tacto y gracia la segunda ironía, aunque no la resuelven.

El equívoco

Tal y como señalan algunas teorías, un equívoco es un error, un malentendido que puede afectar a personas —fulano, al que toman por mengano—, a situaciones, o a motivaciones. En otras palabras, el equívoco sería otra manera de llamar a la ironía dramática. Y, como acabamos de ver, dista mucho de ser un pequeño artificio fácil reservado al vodevil o a la comedia del arte.

Tampoco llamaremos equívoco a toda situación de ironía dramática, sino a aquellos casos de ironía dramática múltiple. Es decir, aquellos casos en que los personajes son víctimas de ironías dramáticas diferentes. El ejemplo más conocido es ***El juego del amor y del azar*** (ver con anterioridad).

Localmente, encontramos muchos ejemplos en la obra de Feydeau. En ***Un fil à la patte***, Lucette cree que Bouzin le ha regalado un anillo (disimulado en un ramo de flores). Ahora bien, no es así. Es por lo tanto víctima de una primera ironía dramática. Aunque Bouzin también. El ignora que Lucette le tiene por un enamorado espléndido. Con lo cual no es la misma ironía dramática. Le sigue una escena sabrosa en la que Bouzin se explaya sobre el precio del probable anillo, y declara que hay que ser tonto para regalar un anillo tan caro. Nadie sabe a qué atenerse, salvo el espectador.

En ***Las joyas de la Castafiore***, los periodistas se dirigen al Profesor Tornasol. Éste les habla de su nueva rosa secreta, convencido de que los periodistas están al corriente, mientras que éstos sólo hablan de las relaciones Haddock-Castafiore.

Un *sketch* americano muy célebre en Estados Unidos, es un interesante ejemplo de equívoco. Se trata de ***Who' s on first*** de Abbott y Costello, que se ha escenificado tanto en radio como en teatro, televisión o cine (en ***Tramposos entrampados***). Los dos colegas hablan de los jugadores que ocupan los distintos puestos en un terreno de béisbol. El jugador que se encuentra sobre la primera base se llama QUIEN. En la segunda base hay un jugador que se llama QUE ES QUIEN, sobre la tercera NO SÉ. El lanzador se llama MAÑANA y el receptor HOY. Es fácil imaginar el delirio verbal a que da lugar:

—*¿Quién está sobre la primera?*
—*Sí.*
—*Te pregunto el nombre del jugador.*
—*Quien.*
—*El tipo que está sobre la primera.*
—*Quien está sobre la primera.*
—*Soy yo el que te pregunta quién está sobre la primera.*
—*Es su nombre.*
—*¿El nombre de quién?*
—*Sí, etc.*

En Francia, los *sketchs* de los Frères Ennemis y algunos de Raymond Devos están basados en el mismo principio.

El rey del equívoco

Como todos saben, Lubitsch era un rey y, entre otras cosas, el rey de la ironía dramática y el equívoco. El comienzo de ***Deseo***, película producida e inspirada por Lubitsch, contiene una sabrosa situación de equívoco. Una mujer muy elegante (Marlene Dietrich) llega a la Joyería Duvalle y Cia. de la Plaza Vendôme. Dice andar buscando un collar y estar dispuesta a pagar casi medio millón de euros. El señor Duvalle (Ernest Cossart), que no la conoce personalmente, decide encargarse de la venta. La clienta pretende ser la mujer de un famoso neurólogo, Maurice Pauquet, que Duvalle conoce sólo de nombre. Ella elige un lujoso collar de perlas y propone al joyero que se lo lleve a casa esa noche a las

seis, donde su marido le pagará. La «Señora Pauquet» va a casa del Doctor Pauquet (Alan Mowbray) y se presenta como la mujer del célebre joyero Duvalle que Pauquet conoce, aunque no personalmente. Ella explica que su marido está enfermo: está obsesionado con el dinero, duerme en camisón y presenta facturas a personas que no le deben nada. Termina por conseguir que le dé una cita para su marido a las seis de esa tarde. Duvalle llega a casa de Pauquet. La señora Pauquet-Duvalle hace como que vive allí y le quita el collar de las manos. Después hace las presentaciones y desaparece. La escena que sigue es naturalmente una escena de equívoco fantástica. Duvalle empieza por presentar su factura. Pauquet entiende el problema y empieza a hablar de sueño y camisones. Terminan por enfadarse: *«¡Es su mujer!», «¡no, es la suya!».*

Un festival de equívocos: **El bufón de la corte**

No obstante, el récord mundial de ironía dramática múltiple lo detenta una pequeña obra, chispeante y vagamente musical: ***El bufón de la corte.***

La historia transcurre en un castillo de la Edad Media, ocupado por un usurpador, Roderik (Cecil Parker), que se apoderó del trono después de haber asesinado a la familia real. Sin embargo, un heredero, un niño, ha sobrevivido. Está bajo la protección de una banda de resistentes, liderados por el Zorro Negro. El brazo derecho de Roderik, Ravenhurst (Basil Rathbone), está convencido de que ese heredero no es más que una leyenda. Pero el rey (Roderik) se muestra inquieto. Le sugieren una alianza con Griswold, señor vecino. El rey duda. Ravenhurst y él se enfrentan. Comprendemos que codicia el trono (**ironía dramática 1**). Un consejero le sugiere un matrimonio entre Gwendolyn (Angela Lansbury), la hija del rey, y Griswold. Pero Gwendolyn no quiere casarse con ese bruto, sueña con un caballero valiente y romántico. Roderik sospecha que Griselda (Mildred Natwick), la doncella de su hija Gwendolyn (mitad doncella, mitad bruja), le llena la cabeza con ideas tontas. Súbitamente se anuncia que el heredero existe. Roderik ordena su asesinato.

En la banda del Zorro Negro, la persona encargada del heredero es un antiguo saltimbanqui llamado Hawkins (Danny Kaye). Éste prefiere guerrear que ocuparse de un crío. Para proteger al heredero y escapar a los soldados del rey, el Zorro Negro pide a Hawkins que vaya a esconder al niño. En el camino, Hawkins se encuentra con Giacomo, un bufón que llega de Italia para distraer al rey. La ocasión es que ni pintada. Hawkins deja sin sentido al bufón y se presenta en su lugar (**ironía dramática 2**). Su objetivo: apoderarse de la llave del subterráneo que el rey lleva colgada de su cuello. Será ayudado por un compañero que se ha infiltrado, y que Hawkins reconocerá gracias a un silbido. Pero Hawkins ignora que Giacomo es un asesino a sueldo, contratado por Ravenhurst para eliminar el rey (ver **ironía dramática 1**).

Roderik ha decidido casar a su hija con Griswold, y ella está determinada a dejarse morir. Exige a Griselda que muera con ella. Para escapar a semejante futuro, Griselda improvisa y hace creer a Gwendolyn que el bufón que se acerca cantando (Hawkins disfrazado de Giacomo) no es otro que el enamorado cuya llegada lleva mucho tiempo anunciando, y que viene a liberar a Gwendolyn de su siniestra suerte (**ironía dramática 3**). Al llegar al patio del castillo, Hawkins silba la señal para atraer la atención de su contacto. En ese mismo momento, Ravenhurst llega al patio para dar la bienvenida a quien cree que es Giacomo. Hawkins lo confunde con su contacto (**ironía dramática 4**). Poco tiempo después, Griselda lleva a Hawkins aparte y le invita a visitar a Gwendolyn. Ante su negativa, lo hipnotiza y le lanza un maleficio. Un chasquido: Hawkins es un caballero romántico y valiente. Un segundo chasquido: Hawkins vuelve a convertirse en un bufón púdico y temeroso (**ironía dramática 5**).

Resumiendo:

— **Ironía dramática 1**: Ravenhurst maquina contra el rey. Para eso, ha contratado en Italia a un tal Giacomo, bufón y asesino a sueldo. Víctimas: el rey, Hawkins y la mayor parte de los personajes.
— **Ironía dramática 2**: Hawkins se hace pasar por Giacomo. Víctimas: el rey, Ravenhurst y la mayor parte de los personajes.
— **Ironía dramática 3**: Hawkins no es, en absoluto, un príncipe encantador. Víctima: Gwendolyn,
— **Ironía dramática 4**: Ravenhurst no es el contacto. Víctima: Hawkins.
— **Ironía dramática 5**: Griselda ha lanzado un maleficio sobre Hawkins. Víctimas: la mayor parte de los personajes, aunque, sobre todo, Hawkins y Gwendolyn.

Como podemos ver, los autores de la película no se han andado con chiquitas, y el comienzo del segundo acto está lleno de ironías dramáticas. Hasta el punto de que el espectador de la película se pregunta, inquieto y encantado a la vez, cómo saldrá airoso el protagonista. La respuesta es simple: algunas ironías dramáticas, en lugar de generar nuevos obstáculos, permiten resolver otros generados por el resto de las ironías dramáticas. Así pues, cuando Hawkins toma a Ravenhurst por su contacto, se dirige a él como si se tratara de un conspirador, lo cual no sorprende a Ravenhurst. Al contrario, con ello confirma que tiene frente a él al asesino a sueldo que ha hecho venir de Italia. Por lo tanto, no sospecha. Del mismo modo, más adelante, la **ironía dramática 5** hace que Hawkins se comporte como un fanfarrón, y asuma los crímenes cometidos por Griselda, ratificando así la imagen que tiene Ravenhurst. Resultado, si dejamos de lado los números musicales —que, como sucede muy a menudo, no hacen avanzar la acción—, ***El bufón de la corte*** es un festín delirante en el que el espectador es el único que entiende todo.

Ironías dramáticas locales

Hemos visto al principio del capítulo algunas obras con ironías dramáticas generales que son explotadas durante gran parte del relato. Localmente, una es-

cena también puede contener ironía dramática. He aquí algunas. Estos ejemplos se dan por su propio valor (por el placer de hacer un repaso) y no por la explicación que puedan aportar.

En *Ayax*, el protagonista anuncia que acepta el deseo de los dioses. El coro se alegra y los espectadores comprendemos que Ajax ha decidido suicidarse.

En ***Alice***, Alice (Mia Farrow) se ha vuelto invisible gracias a las hierbas mágicas del Dr. Yang. Aprovecha la oportunidad para escuchar la conversación de dos de sus mejores amigas. ¡Qué mala suerte!: no sólo sus dos «amigas» se ríen de ella, sino que una la traiciona y, además, se entera de que su marido la engaña.

En ***El circo*** Charlot se desplaza sobre un cable de funámbulo. Está tranquilo porque lleva un arnés y está sujeto por un cable que le sujetará si cae. En realidad lo que él no sabe, pero nosotros sí, es que el cable ha sido cortado. A partir de ahí la escena adquiere otra dimensión: suspense porque la situación es peligrosa, y divertida porque Charlot, creyéndose seguro, se dedica a hacer el idiota. Al comienzo de ***Los compadres***, Pignon (Pierre Richard) está a punto de suicidarse cuando de pronto suena el teléfono. Descuelga, mientras mantiene el revólver dentro de la boca, lo cual deforma su dicción. El diálogo queda así: «*¡Sí!... ¿De parte de quién?... ¡Oh!... ¡Christine! Hace tanto tiempo... No, no estoy almorzando... (saca el revólver de la boca)... Pues yo, no del todo mal... ¡No, no me molestas!...*».

En ***Crimen perfecto*** Tony Wendice (Ray Milland) ha conseguido, a base de intrigas, que condenen a su mujer a muerte. El amante de ésta, que pretende por todos los medios salvarla, e ignora las maniobras del marido, le propone entregarse a la policía haciendo creer que es el autor de la maquinación. Ahora bien, la maquinación que ha imaginado el amante es precisamente la que Wendice ha utilizado para hacer condenar a su mujer. El momento en que Wendice rechaza la propuesta argumentando que tal maquinación nunca hubiera funcionado, y que la policía la encontraría grotesca, es realmente sabroso. Por supuesto, la película de Hitchcock contiene otras escenas más clásicas, entre ellas aquella en que Margot (Grace Kelly) va a contestar al teléfono, justo en el momento en que el asesino se prepara para estrangularla.

En ***Las damas del bosque de Bolonia***, Hélène (Maria Casares) quiere poner a prueba el amor de su amante. Para ello, le hace creer que ya no le quiere. Él aprovecha para romper.

En ***Don Juan***, el protagonista seduce simultáneamente a dos jóvenes, Charlotte y Mathurine, haciendo creer a cada una que no está enamorado de la otra.

En ***Las trapacerías de Scapín*** que, siguiendo el ejemplo de ***El avaro***, está repleta de ironías dramáticas, Scapín ha hecho creer a Géronte que hay unos asesinos que lo andan buscando y que debería esconderse en un saco. Aprovecha la oportunidad para darle una paliza.

En ***Soy un fugitivo***, James Allen (Paul Muni) se escapa de la cárcel. Es perseguido por perros y guardias. Llega a un estanque, y decide ocultarse bajo el agua respirando con ayuda de una paja. Los guardias llegan. La película ofrece un bonito plano de ironía dramática: un plano submarino donde se ve a James Allen bajo el agua, y las piernas de uno de los guardias que rastrea el estanque.

La escena de ***Madre Coraje y sus hijos*** en la que Madre Coraje pretende no reconocer el cadáver de uno de sus hijos (ver capítulo 1) es una bella escena de ironía dramática.

En ***Monsieur Verdoux***, el protagonista ha decidido matar a una chica desesperada. Para ello, ha puesto veneno en su vaso. Pero ella le habla de amor y esperanza. Emocionado, intenta, sin que ella se dé cuenta, impedir que beba del vaso con veneno. Las escenas de envenenamiento tanto fallidas como con éxito son, a menudo, objeto de explotación irónica, de ***Hamlet*** a ***Astérix y Cleopatra***. ***Brutos, sucios y malos*** contiene una muy divertida.

En ***El séptimo sello*** el caballero (Max Von Sydow) cuenta sus objetivos a la Muerte, pensando que se trata de un sacerdote. Llega así a revelarle el plan que ha concebido para ganar a la Muerte al ajedrez.

En ***Tartufo***, Elmire intenta seducir a Tartufo mientras Orgón se oculta debajo de una mesa. La víctima de esta ironía local es Tartufo, al tiempo que la víctima de la ironía dramática general de la obra es Orgón.

La vida es bella (versión de Benigni) contiene numerosas ironías dramáticas locales, entre ellas una escena de traducción memorable que corre el riesgo de convertirse en un clásico del cine. Es la escena en la que Guido (Roberto Benigni) traduce las palabras de un oficial alemán de una forma totalmente fantasiosa con el fin de mantener en su hijo la idea de que se encuentran en una residencia de tiempo libre.

Tres casos famosos

Las películas de terror: ***Alien, el octavo pasajero***, ***Tiburón***, ***Estoy vivo***, ***Viernes 13***, etc., presentan escenas de ironía dramática en las que personajes despreocupados se bañan, se divierten, se muestran curiosos mientras un monstruo merodea por las inmediaciones. Con frecuencia, la música ayuda a que el espectador intuya el peligro antes que los personajes.

El guiñol de nuestra infancia nos ha gratificado frecuentemente con una escena de ironía dramática clásica: es ésa en la que el gendarme espera a Guiñol oculto detrás de un árbol. En general, las obras destinadas al público infantil utilizan este mecanismo, en parte, porque genera la participación del público. La escena más conocida y más importante de ***Caperucita Roja*** es aquélla en la que la protagonista se asombra del tamaño de las orejas, las manos y los dientes de la abuela; es una escena de ironía dramática. En ***Blancanieves y los siete enanitos*** nosotros sabemos que la vieja tiene malas intenciones y que su manzana está envenenada. Blancanieves lo ignora. En ***Cenicienta***, nosotros sabemos que el zapatito de cristal pertenece a Cenicienta, los demás personajes lo ignoran. También sabemos que no es más que una criada, momentáneamente bien vestida; el príncipe lo ignora.

Otro ejemplo famoso: el *gag* del espejo roto. Un criado rompe un espejo y, para evitar la ira de su amo, decide imitar los gestos de este último (generalmen-

te borracho). Este *gag* lo vemos habitualmente en el circo. Max Linder hizo un fragmento antológico en ***Seven years bad luck*** y los Hermanos Marx lo retoman con algo menos de éxito en ***Sopa de ganso.***

Un caso de ironía dramática diferente

La ironía dramática es generalmente concebida por el autor, que la instala y después la utiliza. Hay, no obstante, un caso en el que no piensan los autores: es cuando un espectador ve la obra por segunda o tercera vez. Es evidente que en ese momento el espectador sabe multitud de cosas que los personajes ignoran y que, por otra parte, el autor no deseaba que supieran la primera vez. Ésta es la razón por la que esta ironía dramática diferente rara vez es explotada. Es también lo que explica porqué es más agradable volver a ver una obra que contiene, desde el principio, mucha ironía dramática que otra basada en la sorpresa y el misterio. Películas como ***La diabólicas, Homicidio, La huella, Psicosis*** o ***¿Qué fue de Baby Jane?*** necesitan ser vistas una segunda vez —aunque ésta genere menos impacto que la primera— porque es agradable ver «la otra cara de la moneda». Sin embargo, una tercera no aporta ya gran cosa. Por otra parte, ***Amadeus, La escuela de las mujeres,*** o ***El apartamento,*** pueden ser vistas muchas veces. El placer no decrece. El final de ***Cyrano de Bergerac*** o de ***Las luces de la ciudad*** nos hace llorar siempre, independientemente de las veces que las hayamos visto.

[NOTA: observaremos que las obras basadas en la espectacularidad soportan peor el doble o triple visionado. Ya lo hemos analizado, la espectacularidad pierde fuerza con más rapidez que la emoción conflictiva —que, en ocasiones, viene de la mano de la ironía dramática. La primera vez que se ve ***Terminator,*** por ejemplo, es bastante impresionante. A la segunda, ha perdido cuerpo].

Ventajas e inconvenientes de la ironía dramática

A la vista de que el espectador va por delante de la víctima de la ironía dramática, ocurre que le es difícil ponerse en su lugar, y en consecuencia identificarse con ella. Puede hasta ser un problema. Aquel autor que pretenda que el espectador experimente, ante un conflicto vinculado a la ironía dramática, exactamente la misma sensación que su protagonista debe ponerlos al mismo nivel, y en consecuencia evitar que su protagonista sea también víctima de la ironía dramática.

En ***Blancanieves y los siete enanitos,*** los enanitos vuelven a casa después de una jornada de trabajo. Encuentran su casa ordenada y limpia. Eso les aburre, pero sobre todo les asusta. Algunos instantes más tarde, Simplón cree ver un fantasma en su habitación. Se asustan. Ahora bien, nosotros sabemos que no hay tal fantasma, que es la agradable y dulce Blancanieves quien ha hecho la casa.

En consecuencia, no podemos sentir lo mismo que ellos. Al contrario, la ironía dramática ha generado un desfase, lo que hace que nos riamos de su miedo. Si los autores hubieran sido conscientes de ello, habrían recortado la escena. Se pueden explotar diez minutos de miedo, pero diez minutos de risa, siempre en función del mismo principio, es un poco aburrido. Por otra parte, la reacción de los niños es elocuente: al principio de la escena se ríen, después se cansan, y esperan la resolución de la ironía dramática.

En ***Ascensor para el cadalso,*** Florence (Jeanne Moreau) cree que su amante la ha traicionado. Sabemos que no es así. Comprendemos su pena, aunque no la compartimos. El efecto es el mismo cuando Romeo descubre lo que cree que es el cadáver de Julieta. No compartimos su desamparo porque sabemos que Julieta está viva.

Otro ejemplo clásico: en ***La bella durmiente del bosque.*** Aurora y el Príncipe Philippe se han enamorado, y se lamentan por que sus familias les han prometido ya en matrimonio a otros. Ahora bien, nosotros sabemos que no han sido prometidos a otros sino a ellos mismos. En consecuencia, no podemos compartir su tristeza. Una solución consistiría en retirar la ironía dramática. Desgraciadamente, eso significa retirar el elemento de preparación con lo que el momento en que nos enteramos de que han sido prometidos el uno al otro se convertiría en un *deus ex machina.* Es lo que Molière hace, sin ningún escrúpulo, en algunas de sus obras, en particular en ***Las trapacerías de Scapín.*** Al final de la obra, nos enteramos repentinamente de que Hyacinte, la joven desconocida con la que se ha casado Octavio, no es otra que la hija de Géronte, y que Zerbinette es una hija de Argante, que fue secuestrada siendo muy joven por los egipcios. En resumen, todo termina bien gracias a un doble *deus ex machina.*

En realidad, si el objetivo es que el espectador comparta los sentimientos experimentados por los actores, la mejor solución consiste en dejar de lado la ironía dramática y hacer que los protagonistas se hagan cargo de las cosas. Ya sea convenciendo a sus padres para que cambien de opinión, o haciéndoles creer en la misma clase de relaciones improbables sobre su identidad, o resistiendo, que es lo que hacen Romeo y Julieta. O también, se deja de lado la ironía dramática y se la explota poniendo en escena sus consecuencias conflictivas. Como Florence cree que su amante la ha traicionado, hace algo que genera obstáculos. Como los siete enanos creen que hay un fantasma en la casa, hacen una tontería, prenden fuego a la casa, por ejemplo. Es lo que hizo Shakespeare: Romeo se mata porque cree a Julieta muerta.

La emoción del espectador

Si bien la ironía dramática puede impedirnos experimentar la emoción vivida por la víctima, puede por el contrario suscitar una emoción en el espectador que la o las víctimas no sienten. Es el caso de la famosa bomba debajo de la mesa que Hitchcock [66] utiliza para definir el suspense. Tememos que los per-

sonajes que están charlando tranquilamente alrededor de una mesa, y que ignoran la presencia de la bomba, no experimenten ese sentimiento.

Ironía dramática, por lo tanto, no quiere decir menos emoción, sino una emoción diferente a la que experimentan las víctimas de la ironía dramática, y en consecuencia menor identificación entre la víctima y el espectador.

Lectura del pensamiento o del sentimiento

Queda claro que ese problema de identificación existe únicamente en los casos en los que bien el conflicto está directamente vinculado a la ironía dramática, o bien el protagonista es la víctima de la ironía dramática. En ***Amadeus, La escuela de las mujeres, Ser o no ser***, por tomar tres ejemplos, hay ironía dramática, pero, no actúa en detrimento de los protagonistas. Estamos, por lo tanto, al mismo nivel que ellos y nada nos impide experimentar lo que ellos sienten. Por esta razón ***La escuela de las mujeres*** es menos divertida, aunque más emotiva que ***La escuela de los maridos***.

Por otra parte, cuando la víctima no es el protagonista, la ironía dramática es una formidable herramienta para comprender lo que experimentan los personajes. Es el caso de las tres obras mencionadas anteriormente. Es, también, el caso en las escenas de mentira. Ya hemos mencionado a ese respecto ***Serie negra***.

Una mujer y tres hombres contiene una espléndida, divertida y emotiva escena. Antonio (Nino Manfredi) se encuentra con Gianni (Vittorio Gassman) en un aparcamiento después de veinticinco años sin verse. Las circunstancias de estos reencuentros hacen pensar a Antonio que Gianni es el encargado del parking, lo que le saca de sus casillas. Ahora bien, nosotros sabemos que Gianni se ha hecho rico dejando de lado su conciencia. Pero no se atreve a confesárselo a su amigo, y le deja creer que es, en efecto, el encargado del aparcamiento. Prefiere soportar la lástima de Antonio que reconocer que se ha aburguesado. La ironía dramática nos ayuda, en este caso, a entender la vergüenza que experimenta el protagonista.

Un segundo objetivo

La ironía dramática es una herramienta tan fuerte que, en ocasiones, genera una segunda acción que puede transcurrir en paralelo con la acción definida por el objetivo del protagonista, o incluso puede suplantarla. Este fenómeno se da, sobre todo, cuando la víctima de la ironía dramática es también el protagonista de la historia. El espectador «traslada» al protagonista un segundo objetivo virtual que sigue siendo el mismo: descubrir lo que ignora, y evitar los conflictos que su ignorancia puede generar.

En ***Casa de muñecas***, Nora tiene por objetivo impedir que su marido conozca la verdad. Pero ella también es víctima de una ironía dramática: su marido la

trata como a una cría, y ella no se da cuenta. Nosotros «le trasladamos» el objetivo de darse cuenta, lo que termina por hacer en el tercer acto. Así pues, la obra de Ibsen desarrolla dos acciones en lugar de una. Ello no perjudica a la unidad de acción ya que las dos acciones se superponen (en vez de sucederse alternándose), y se refieren al mismo tema. Si Nora comprendiera que es tratada como una cría por su marido no se cansaría intentando ocultar la verdad. Esto significa que la ceguera es un obstáculo para el protagonista.

La bomba debajo de la mesa

A veces, ni siquiera hay un objetivo clásico que genere acción, es la ironía dramática la que hace todo el trabajo. Es el caso por ejemplo de la bomba debajo de la mesa. Los protagonistas no tienen ningún objetivo. Hasta puede que no vivan ningún conflicto. Somos nosotros, los espectadores, los que les prestamos un objetivo: escapar a la explosión y/o descubrir que hay una bomba oculta debajo de la mesa.

En general, el principio de la bomba debajo de la mesa puede aplicarse a una o a un grupo de escenas. ***La mano que mece la cuna*** funciona a tenor de este principio durante una hora. Sabemos que la canguro (Rebecca de Mornay) contratada por los protagonistas (Annabella Sciorra y Matt McCoy), tiene la intención de vengarse de ellos utilizando para ello a sus hijos; ellos lo ignoran. Aparte de eso, las cosas van más o menos bien a fuerza de sonrisas. Pero, ¡qué tensión!

Es, igualmente, lo que hace que ***Bienvenido Mr Chance*** funcione, si bien el suspense ha sido sustituido por la risa. Aun siendo el personaje principal, Chauncey Gardner (Peter Sellers) no es el protagonista, ya que no vive ningún conflicto. Los únicos que viven un conflicto son aquellos que le creen sagaz y le escuchan; ese conflicto está directamente ligado a la ironía dramática.

Otro ejemplo, la primera parte de ***Madame de...*** Al principio de la película, la Señora de... (Danielle Derieux) vende un par de pendientes a un joyero insistiendo en que su marido (Charles Boyer), que se los ha regalado, no se entere. Huelga decir que el joyero se apresura a advertir al marido, que decide comprarlos aunque sin decir nada a su mujer, y regalárselos a su querida. Los pendientes van pasando de mano en mano, viajan hasta Italia antes de volver a las manos de la Señora de... La noria dura alrededor de media hora, y el espectador es el único que conoce el periplo de las joyas. Durante ese tiempo la Señora de..., ignorante del asunto, no tiene ningún objetivo particular. En realidad, le prestamos uno ligado a la ironía dramática. Desde el principio presentimos que si el autor ha optado por mostrarnos el periplo de los pendientes, es porque van a terminar por volver de nuevo a su propietaria y generar problemas. Y, naturalmente, nosotros queremos saber en qué circunstancias. Además, el autor nos ha puesto sobre la pista mediante un escrito inútil que aparece al principio de la película: *«La Señora de... era una mujer muy elegante, muy brillante, a quien se agasa-*

jaba allí donde iba. Parecía abocada a una vida sin historia. Nada hubiera sucedido sin esa joya...». Nos preocupamos por la Señora de... y le trasladamos el objetivo de salir airosa de esa loca historia de joyas.

Último ejemplo: ***La cabra.*** Una joven que tiene la particularidad de ser gafe ha desaparecido. Un equipo formado por un detective profesional, Campana (Gérard Depardieu) y un gafe crónico, Perrin (Pierre Richard), van en su busca. El que les ha contratado (el asesor del padre de la joven) piensa que Perrin, gracias a su mala suerte, va a caer en los mismos obstáculos que la joven y así terminarán por dar con su rastro. Si examinamos la película de cerca, los obstáculos (del objetivo de encontrar a la joven) son casi inexistentes, ya que la teoría de la mala suerte funciona muy bien. En realidad, el único obstáculo es no encontrar a la joven muchacha inmediatamente. Y si la película funciona es porque explota con destreza tres ironías dramáticas:

1. Perrin ignora que está siendo utilizado como anzuelo por el padre. Está convencido de que se le ha contratado por sus dotes de detective.
2. Más aún: Perrin no se da cuenta de que es un gafe crónico.
3. Campana no cree en esa teoría de la desgracia; ahora bien nosotros sabemos que funciona. Y eso gracias a una escena magistral al principio de la película, en la que piden a Perrin que elija una silla entre una veintena de sillas idénticas y se sienta sobre la única que está rota.

La mayor parte de los conflictos de ***La cabra*** provienen de estas tres ironías dramáticas: lo ridículo que resulta Perrin, que se cree un detective eficaz y fanfarrón; la consternación de Campana ante la desgracia y la ingenuidad de Perrin; y las dudas de Campana ante la eficacia de la teoría. En cuanto al resto, la investigación avanza sin problemas.

Una segunda cuestión dramática: la cuestión irónica

Vemos que la ironía dramática puede ser tan fuerte que genere una segunda acción —en particular si se utiliza durante un lapso de tiempo. A esta segunda acción le corresponde, por lo tanto, una segunda cuestión dramática, que llamaremos la cuestión irónica y cuya formulación es: «¿descubrirá la víctima aquello que ignora y cómo?». ***Casa de muñecas*** y ***Otelo*** contienen ambas cuestiones:

— ¿Conseguirá Nora preservar su secreto?
— ¿Descubrirá Nora que su marido la toma por una muñeca, y cómo?
— ¿Escapará Otelo a los celos que le corroen?
— ¿Descubrirá Otelo que es manejado por Yago, y cómo?

Este poder de la ironía dramática debe conocerse y utilizarse con prudencia. Ya que, al instalar la cuestión irónica antes de la cuestión dramática, se puede, torpemente, dejar percibir al espectador un objetivo distinto del que debe determinar la acción, y así lanzarlo por caminos equivocados. No obstante, nunca resulta inútil que un autor se pregunte qué ironía dramática que vaya en el sentido de la acción podría reforzar el interés de su historia. Las ironías dramáticas de ***Otelo*** y ***Casa de muñecas*** están directamente relacionadas con la acción, reforzando así el interés.

Existe una excepción lógica: las obras al revés (***Betrayal, Merrily we roll along***). No contienen ni cuestión dramática, ni cuestión irónica, pues van al revés. Por la misma razón, sus protagonistas no aprenden nada. Esto no tiene importancia, si los espectadores sí que aprenden. Aunque no suele ser el caso, ya que el relato se desarrolla progresivamente (x – x-1 – x-2 – x-3 ...), y para cuando llegamos a x-15 hemos olvidado x. El contraste es inexistente. Resumiendo: estas obras no presentan un gran interés.

Un puente emocional

A tenor de lo expuesto, la ironía dramática puede servir localmente para mantener la atención del espectador en el momento en que el suspense (vinculado a la cuestión dramática) baja en intensidad. En ***El apartamento,*** hay un momento que dura unos diez minutos en los que la acción se detiene. C.C. Baxter acaba de comprender que Fran Kubelik y su jefe se ven en su propio apartamento. Deprimido, va a emborracharse a un bar.

Abandona claramente su objetivo. ¡En pleno segundo acto! Muy astutamente, Wilder y Diamond introducen una ironía local que hace que el espectador siga atento a lo que pasa. En efecto, mientras que Baxter ahoga su pena, Fran Kubelik ha intentado suicidarse en el piso de Baxter. Esperamos, por lo tanto, la escena obligatoria, que imaginamos va a relanzar la acción.

Una ironía dramática habría podido, igualmente, solventar los problemas estructurales de ***De entre los muertos*** (ver capítulo 5). Hubiera bastado con que Hitchcock adelantara lo que constituyó el golpe de efecto final de la novela de Boileau-Narcejac. Es decir, darnos a entender inmediatamente que la muerte de Madeline no es real, en lugar de tener que esperar hasta la segunda parte. Así pues, los aproximadamente quince minutos que separan la supuesta muerte de Madeline del encuentro con Judy estarían cargados de suspense en lugar de dar sensación de vacío. La ironía dramática hubiera servido de puente emocional entre las dos historias. Es necesario, a pesar de todo, admitir que esta solución no hubiese resuelto todos los problemas. En efecto, dándonos ventaja con respecto a Scottie, la ironía dramática nos hubiera impedido identificarnos con él en el momento en que se encuentra con la doble de la mujer que le atormenta.

Jugar con la cuestión irónica

El poder de la ironía dramática no exime al autor de explotar sus situaciones. En otros términos, no basta con poner una bomba debajo de una mesa para obtener una escena de suspense. Es cierto que el suspense existe puesto

que se plantea una cuestión dramática. Pero si los personajes no hacen nada, la situación o bien es menos fuerte, o bien parece artificial. La idea es dosificar lo más ajustadamente posible peligro y alivio, esperanza y temor.

Nos preguntaremos qué pueden hacer unos personajes si ignoran el peligro. Pues bien, pueden tener un objetivo que no tenga nada que ver con la ironía dramática y que vaya en sentido contrario al peligro, reforzando así el suspense. Si, por ejemplo, una bomba debe explotar en cinco minutos, la víctima de la ironía dramática puede tener prisa por irse aunque sea por otro motivo.

Cuestión irónica *versus* cuestión dramática

Puede ocurrir que la ironía dramática se ejerza en detrimento de las motivaciones del protagonista, de su objetivo o de los medios que el protagonista utiliza para alcanzarlo. El espectador sabe entonces que su objetivo es vano, que el protagonista no lo conseguirá. La cuestión que prima en ese caso es la irónica. Este fenómeno puede tener lugar localmente, en una escena, o en toda una obra.

Érase una vez un trasero es un caso de libro. François (Pierre Richard) pretende desesperadamente rodar su primer largometraje. Finalmente, encuentra un productor (Jean-Pierre Marielle) dispuesto a financiar su guión, una romántica historia de amor, aunque su productor está especializado en cine porno. François lo sabe, sólo que espera salir airoso sin tener que hacer demasiadas concesiones. Nosotros sabemos, junto con su novia Christine (Miou-Miou), que rodar una película porno no le servirá de nada. Sería como si nunca hubiera rodado un largometraje, o peor.

Otro caso de libro: ***Casablanca***. Rick no quiere comprometerse, ni tan siquiera por Elsa. Nosotros no estamos de acuerdo con sus motivaciones. No queremos que alcance su objetivo. Y esperamos el momento en que, por fin, se comprometa.

Hay que tener cuidado en no confundir ese caso hipotético en que un personaje dice al protagonista: «Te equivocas al perseguir ese objetivo porque no te aportará nada», con aquéllos en los que se dice: «Te equivocas al perseguir ese objetivo porque te va a salir muy caro». En este último caso, el de ***Don Juan***, ***La vida de Galileo Galilei*** o ***La cabeza de un traidor***, no pensamos que el objetivo del protagonista sea vano —hay momentos en que lo consideramos hasta noble—, simplemente tememos las consecuencias.

Pero volvamos al caso en que el objetivo nos parece vano. Está claro que conocemos la respuesta dramática. ¿Eso quiere decir que la obra no puede interesarnos? No necesariamente. Si tenemos el convencimiento de que la ironía puede resolverse, que el protagonista puede reconocer su error y sacar de todo ello alguna conclusión, la cuestión irónica genera suspense. Nos preguntamos qué pruebas, qué conflictos van a llevar al protagonista hasta la escena obligatoria. En este caso, los obstáculos no se oponen tanto al objetivo como contribuyen a

minar su validez. El suspense generado por la cuestión: «¿alcanzará el protagonista su objetivo?» viene de la mano de la pregunta: «¿se dará cuenta el protagonista de que se está confundiendo?». Generalmente, el clímax y la escena obligatoria se funden (o están muy cerca el uno de la otra).

Muchas tragedias funcionan de esta forma, y es probablemente la razón por la que esperamos que el protagonista de una tragedia aprenda algo de lo que acaba de vivir. Cuando Lear comprende que la mejor manera de jubilarse no es repartir su reino entre Goneril y Regane, se vuelve más magnánimo, más sereno. Cuando Willy Loman (***La muerte de un viajante***) comprende finalmente que sus valores son mediocres, decide desaparecer, esperando que el dinero del seguro permita a Biff salir de la situación. Cuando François (***Érase una vez un trasero***) comprende que se ha dejado embarcar en una aventura absurda, abandona el rodaje de la película porno y se reconcilia con su novia.

E. LA IRONÍA DRAMÁTICA DIFUSA

Imaginemos ahora una escena simple, casi banal, en la que un personaje ha pedido prestado el coche a su vecino asegurándole que tendrá mucho cuidado. Inmediatamente, percibimos que no será así. No sabemos con certeza qué va a pasarle al coche, pero como estamos en el cine o en el teatro, sentimos cosas que ninguno de los dos personajes siente. Es la ironía dramática. Si, además, el que pide prestado el coche es Laurel o Hardy, Jerry Lewis, el inspector Clouseau, o el inspector Palmer, el principio sigue siendo el mismo; la ironía dramática es simplemente más fuerte, más evidente.

Imaginemos una segunda escena. Cuatro jóvenes deciden hacer una excursión en piragua por un río. En el momento en que sacan las piraguas están convencidos de que todo va a salir bien. Es el comienzo de ***Defensa***. Nosotros adivinamos que las cosas no van a salir tan bien. Por lo tanto, en cierto modo, «sabemos» algo que ellos ignoran, y percibimos algo que ellos no perciben. Ahí hay ironía dramática.

Imaginemos dos vagabundos que esperan a alguien en el borde de una carretera. Llega la noche, y se les dice que aquél al que esperan no llegará. Al día siguiente los dos vagabundos se ponen nuevamente a esperar. Curiosamente las cosas transcurren como la víspera. Poco a poco, comprendemos algo que los dos personajes no comprenden: la persona esperada no vendrá nunca (***Esperando a Godot***).

Imaginemos, finalmente, una ciudad turística aterrorizada por un tiburón. Todos los pescadores de la zona salen en su busca, y terminan por capturar un tiburón de 3 metros. Todo el mundo se alegra. Los espectadores no sabemos si se trata del tiburón asesino, pero lo que sí sabemos es que la película (***Tiburón***) no ha hecho más que empezar. ¿Qué intuimos?

La distancia del espectador

Se podrían multiplicar los ejemplos, el principio es siempre el mismo: independientemente de la situación de la escena, el espectador se imagina lo peor —los desconfiados o los cínicos dirán que esperan lo peor—, siente que las cosas van a ser más conflictivas que lo que prevé el protagonista, percibe informaciones que los personajes, y en particular el protagonista (local o general) no perciben. No se trata de ironía dramática, en el sentido en que la he definido hasta ahora: en la medida en que el espectador no tiene conocimiento de un hecho preciso, que al menos uno de los personajes ignora. En una forma de ironía dramática más sutil que calificaré de difusa.

Dicha ironía dramática difusa viene dada por el posicionamiento del receptor. El hecho de sentarse en una sala, de asistir como espectador a los contratiempos de personajes que se agitan en un escenario o sobre una pantalla, aporta una distancia al espectador. Esta posición le permite medir mejor el alcance de las vivencias de los personajes, ser más lúcido que ellos. Todas las obras dramáticas, sin excepción, contienen ironía dramática difusa. Las aplicaciones son distintas, empezando por la ironía dramática sin más que se encuentra, y no por casualidad, en tantas obras. Es una forma de explotación de la ironía dramática difusa.

Los desacuerdos

La inmensa mayoría de las escenas de discusión en las que dos personajes no se ponen de acuerdo contienen ironía dramática difusa (e incluso, a veces, ironía dramática). Por la simple razón de que nueve de cada diez veces, tomamos posición. Por lo tanto, aquél que a nuestros ojos no tiene razón, es víctima de una ironía dramática. Los ejemplos son numerosos, como ***Érase una vez un trasero*** y ***El Rey Lear***, de los que acabamos de hablar.

Y he aquí otros tres ejemplos, más locales, pero que están presenten en casi todas las obras.

En los actos primero y segundo de ***El jardín de los cerezos***, Lopakhine no deja de advertir a Lioubov: le aconseja que divida el cerezal en lotes para salir así del atolladero financiero en el que se encuentra. Sentimos que tiene razón. Lioubov, que no lo escucha, es víctima de una ironía dramática difusa.

En ***Dersu Uzala***, Dersu identifica unas pisadas en el suelo. «Un chino», dice. Los soldados que lo acompañan se ríen de él. ¿Cómo puede saber que se trata de un chino? No tenemos la certeza absoluta de que se equivoque ya que Kurosawa no nos muestra al chino. Sin embargo, nos imaginamos que Dersu tiene razón.

En ***Por un sí o por un no***, un hombre niega haber sido condescendiente. Ahora bien, nosotros, junto con su interlocutor, pensamos que sí lo ha sido.

La ironía

Lo que llamamos generalmente ironía es, en dramaturgia, una forma de explotación de ambas ironías dramáticas. Uno de los ejemplos más evidentes es el de caso del regante regado. En sentido propio, con la película de los hermanos Lumière (***El regador regado***) o ***Los fugitivos*** —en sentido figurado— en la que un atracador es atracado. Al final de ***Eva al desnudo***, por ejemplo, una joven admiradora hace a Eva (Ann Baxter) exactamente lo que ella hizo al comienzo de la historia, y esto nos hace pensar que Eva va a vivir, a su vez, aquello por lo que pasó Margo (Bette Davis). Aunque Eva no se da cuenta por sí misma.

En ***Andrómaca***, Hermione pide a Orestes que mate al hombre que ama (Pyrrhus). Orestes lo hace y viene a comunicar su crimen a Hermione. Loca de rabia, le reprocha haberlo hecho y le pregunta: *¿Quién te lo pidió?*

En ***Astérix legionario***, Astérix busca la oficina de información en la sede de la legión romana. Un empleado le sugiere que se dirija a la oficina de información, donde seguramente se le informará.

En cuanto a ***Bésame tonto***, su mismo tema es ya irónico. Queriendo evitar que su mujer caiga en los brazos de un cantante melódico (Dean Martin), Orville Spooner (Ray Walston) concibe una estrategia que, precisamente, lleva al cantante a seducir a su mujer.

En ***Cordero para cenar***, Mary (Barbara Bel Geddes) mata a su marido con ayuda de una pierna de cordero congelada, que a continuación mete al horno. Llegan dos inspectores de policía, y Mary les invita a cenar. Mientras se están relamiendo con el pernil, los inspectores se preguntan qué ha podido pasar con el arma del crimen.

En ***Edipo Rey***, el personaje más lúcido (Tirésias) es ciego.

En todos estos ejemplos, como en todos los casos de ironía, el espectador percibe mejor que los personajes el alcance de lo que les sucede, hace comparaciones que los personajes no pueden hacer. Estamos ante la ironía dramática difusa.

La preparación, atractiva o torpe

Los dos tipos de anuncio desarrollados en el capítulo dedicado a la preparación no son más que la instalación de la ironía dramática difusa.

Cuando comprobamos que el tirano y el pequeño peluquero judío de ***El gran dictador*** son idénticos, intuimos algo que ninguno de los dos siente. Cuando Laurel y Hardy se ponen de acuerdo sobre un plan, sabemos que va a salir mal. Ellos lo ignoran. Cuando W.C. Fields prepara su cebo para ladrones (ver ***You're telling me***), intuimos que la víctima va a ser él.

Generalmente, cuando el autor nos anuncia el objetivo del protagonista sentimos que se va a encontrar con problemas. Es la razón por la que el principio de la ironía dramática difusa convierte en torpes o inútiles todas esas escenas en las que un personaje anuncia que lo que sigue va a ser conflictivo, ya que no nos dice nada que no sepamos. La primera escena de ***El Cid*** nos muestra una situación feliz: Rodrigo y Jimena se quieren, y todo va sobre ruedas. Sabemos (ironía dramática difusa) que esta situación no va a durar. Corneille siente la necesidad de poner en boca de Jimena: «*¡... en esta gran felicidad, temo un gran revés!*». Igual que la presentación del principio de ***Madame de...***

Si una obra cuyos obstáculos son demasiado suaves o demasiado escasos nos decepciona, es porque no se ha explotado al máximo la ironía dramática difusa.

Al contrario, una obra sin situaciones conflictivas puede captar nuestra atención gracias a la ironía dramática difusa. Eso sucede cuando la situación es excepcional, y no puede quedar sin consecuencias. Mientras las cosas van bien nos decimos que van a terminar mal. ***L'apprenti salaud, Cocoon, El hombre que pudo reinar*** o ***El retrato de Dorian Gray*** se basan en ese principio. Durante la mayor parte del segundo acto las cosas van sobre ruedas. Los protagonistas no se enfrentan con muchos obstáculos. Sin embargo percibimos que todo aquello que han ido creando va a terminar por generarles problemas. Es lo que nos hace quedarnos hasta el final, junto con la espectacularidad de las situaciones.

Este mecanismo es aplicable hasta a nivel de una escena. En ***El club de los poetas muertos*** Neil (Robert S. Leonard) acaba de conseguir una audición. Está feliz. Pero su padre, tan bien establecido como severo, no lo sabe. Sentimos que Neil va a tener que mostrarse menos ilusionado.

El marido de la peluquera funciona en parte gracias a este principio. Durante la parte fundamental del relato no pasa nada muy conflictivo. Desde su infancia, Antoine (Jean Rochefort) ha soñado con casarse con una peluquera. Ya adulto, la encuentra, le pregunta si se quiere casar con él, ella acepta rápidamente y todo va sobre ruedas. Sin embargo, un presentimiento deja presagiar que esa felicidad simple es demasiado simple, y que va a terminar mal. Tres cosas nos hacen sospechar; tres cosas están en el origen de la ironía dramática difusa:

— Algunos primeros planos de Antoine, mudo, siniestro, sobre fondo negro, que contrastan con la luminosidad del resto, y que hacen pensar que la parte fundamental de la película es un *flash-back*.
— Las inquietudes (discretas pero repetidas) de Mathilde (Anna Galiena) que tiene miedo de que Antoine deje de quererla.
— El hecho que la primera peluquera a la que Antoine amó siendo niño se haya suicidado.

Dicho esto, hay que reconocer que esta ironía dramática difusa no basta. ***El marido de la peluquera*** hubiera debido de contar con más conflicto para seducir a un número mayor de público. Tiene que gustar el encanto de Anna Galiena, la sensualidad de algunas escenas, la originalidad de la situación, o el patetismo de Antoine, resumiendo, formar parte del club para gozar plenamente la película realizada por Leconte.

Temas supuestamente fáciles

Precisamente porque la ironía dramática difusa existe, los temas con premisas atractivas son tan difíciles de escribir como los temas sencillos. Las películas de Francis Weber, por ejemplo, empiezan siempre con situaciones muy fuertes: un niño mimado elige un ser humano como juguete (***El juguete***), se elige a un gafe crónico para dar con la pista de una joven (***La cabra***), un atracador de bancos decidido a ser honesto es elegido como rehén por un desesperado que atraca un banco (***Los fugitivos***). ***La rosa púrpura de El Cairo*** tiene, igualmente, un principio muy prometedor: un personaje de película sale de la pantalla para entrar en la realidad. Se podría pensar que con esta clase de premisas, el trabajo del guionista es fácil. En absoluto. En cuanto las percibe el espectador siente como se le hace la boca agua, con lo cual sube su nivel de exigencia. Se instala una fuerte ironía difusa, y el espectador espera que sea correctamente explotada. Mantener las expectativas de este tipo de premisas no es más fácil que escribir un tema con premisas más clásicas, más «flojas».

La comparación entre ***Dos veces yo*** y ***Big*** nos lo demuestra. Las dos películas tienen premisas más o menos similares: un personaje se encuentra en un cuerpo que no es el suyo. Mientras en ***Dos veces yo*** se explota la situación satisfaciendo así nuestras expectativas relacionadas con la ironía dramática difusa, en ***Big*** lo hacen de pasada y nos decepciona.

F. SUSPENSE, SORPRESA Y MISTERIO

Suspense e ironía dramática

Tal y como hemos visto, la ironía dramática es utilizada para crear lo que generalmente se llama suspense. No es casualidad que Hitchcock [66] elija una escena de ironía dramática (la bomba debajo de la mesa) para definir el suspense. Sin embargo, no hay que confundir ambos conceptos. En primer lugar, habíamos visto que hay tensión y suspense en todas las obras bien escritas y no sólo en las películas «de suspense». Pero, sobre todo, el suspense, en el sentido hitchcockiano del término, se puede crear sin recurrir a la ironía dramática.

La escena ya citada en la que Indiana Jones (Harrison Ford) se pelea contra un gigante en una cinta transportadora que les acerca a una trituradora es una escena de suspense y, sin embargo, está exenta de ironía dramática (ver ***In-***

diana Jones y el templo maldito, en el capítulo 3). Los dos personajes tienen la misma información que el espectador con relación al peligro que les acecha. El mismo comentario se puede hacer con respecto a los clímax de la serie ***Regreso al futuro*** o de ***2001, una odisea del espacio***, en las que Hal pone la vida de los astronautas en peligro.

A las cuatro en punto ofrece un ejemplo aún más sorprendente. E.G. Marshall es un relojero que cree que su mujer le engaña y decide que va a hacerla estallar junto con su amante a las cuatro de la tarde. Para ello, instala una bomba artesanal en su bodega. Pero justo cuando ha puesto el mecanismo en marcha, es sorprendido por unos ladrones que lo maniatan en la bodega y huyen (obstáculo externo de origen interno). Se encuentra así a dos metros de la bomba y sin poder hacer nada. Y la aguja se va acercando de las cuatro. Inútil decir que el suspense es extremo. Y obviamente, no surge de la ironía. El protagonista sabe lo mismo que el espectador.

En resumen: suspense e ironía no tienen porque estar vinculados. Ello no impide que ambos mecanismos tengan puntos en común. Todo suspense, al igual que la ironía dramática, está basado en un principio fundamental: dar el máximo de información al espectador. Preciso que dar el máximo de información no consiste en dar toda la información y anunciar todos los efectos. Cuando Hitchcock [66] afirma que hay que informar lo más posible al espectador, quiere decir que hay que dar al espectador aquello que le hará entender y participar en la historia, sin revelarle todo de antemano. Lo cual quiere decir que hay que ser claros. Ser claros no es, por lo tanto, únicamente un buen medio de hacerse oír, sino también un medio de interesar al público.

La sorpresa

La sorpresa consiste en dar al público informaciones que no espera, y es una clara alternativa a la ironía dramática. Es un efecto gratificante para el espectador.

Algunas obras, como ***La huella***, están únicamente basadas en la sorpresa. Pero es muy raro. Por una razón bastante simple: la sorpresa proporciona una gratificación muy corta, contrariamente a la ironía dramática que permite una utilización en el tiempo. Por ello el autor de ***La huella*** se vio en la obligación de introducir una docena de golpes de efecto para mantener la atención de su público.

Sorpresa *versus* ironía dramática

Para convencerse de la fuerza de la ironía dramática con relación a la sorpresa, basta con imaginar todos los ejemplos antes citados sin la ironía dramática:

— El niño de ***Sabotaje*** va mirando los escaparates con una caja de zapatos bajo el brazo, de repente una explosión; había una bomba en la caja de zapatos.
— Un funcionario alemán recibe informaciones de uno de sus agentes (***Ser o no ser***), y al final de la escena nos enteramos de repente de que es un falso oficial alemán.
— Roxane cae rendida ante la poesía de Christian y, repentinamente, al final de la historia nos enteramos que dichas cartas eran de Cyrano.
— Charlot hace el imbécil sobre un cable y, repentinamente, al final de la escena descubrimos que su arnés estaba suelto (***El circo***).

Se podrían multiplicar los ejemplos. Lo que sí queda claro es que las obras o las escenas perderían una parte de su interés. Por ello Hitchcock, en ***Sudores fríos***, adelantó el golpe de efecto con el que concluye la novela de Boileau-Narcejac, para situarlo de tal modo que explote una ironía dramática.

En esta misma línea, merece la pena que comparemos las dos adaptaciones de ***El noviazgo del señor Hire: Panique*** y ***Monsieur Hire***. El tema es el siguiente: el amante de una chica comete un crimen. El señor Hire ha visto el crimen pero está enamorado de la joven. Ella consigue que le acusen a él y éste lo permite por amor. En la película realizada por Duvivier (***Panique***), sabemos rápidamente que Hire fue testigo del asesinato y que la joven está haciendo recaer sobre él la responsabilidad. Ironía dramática. En la película realizada por Leconte (***Monsieur Hire***), nos enteramos de todo al final, en forma de sorpresa. No sólo es menos gratificante, sino que nos impide participar, entender las motivaciones de los personajes. Carece de emoción.

Igualmente, en ***Hasta el último aliento***, Melville se priva de una bonita escena de suspense al optar por la sorpresa. Gu (Lino Ventura) es secuestrado por unos gangsters que pretenden obtener información sobre su atraco. Habla, y ¡sorpresa!: sus interlocutores no son los gangsters, sino la policía. Ha caído en una trampa. ¡Y nosotros también! Si lo hubiésemos sabido antes la escena habría ganado en intensidad, si bien es cierto que no necesitábamos saberlo desde el principio de la escena. Como ocurre en la estructura global de ***De entre los muertos***, la instalación hubiera podido contar con una sorpresa (para el espectador, no para Gu) en medio de la escena.

Sorpresa más ironía dramática

De hecho, lo ideal consiste en mezclar la sorpresa y la ironía dramática. En ***El miedo*** Irene (Ingrid Bergman) ha engañado a su marido. Él lo ignora. Es, por lo tanto, víctima de una primera ironía dramática. Sorpresa (e incidente desencadenante): una mujer se presenta para hacerle chantaje y al intentar resolver el problema es cuando —segunda sorpresa—, nos enteramos de que el marido está al corriente y que es él quien está detrás del chantaje. La primera ironía dramática queda resuelta y deja una segunda, de la que la víctima es Irene. Tercera

sorpresa: el chantajista confiesa todo a Irene, lo que resuelve la segunda e instala una tercera cuya víctima es el marido.

Un buen truco consiste así en hacer que la instalación de la ironía dramática sea sorprendente. Es lo que lleva a cabo Sófocles en ***Edipo Rey.*** El momento en que Tirésias nos dice que Edipo es el asesino es tanto un golpe de efecto como el comienzo de la larga ironía dramática. Algunos alegarán que los griegos ya conocían la leyenda de Edipo, y que la escena con Terésias no puede considerarse un golpe de efecto. Es probable. Sin embargo, es interesante comprobar que Sófocles no contó con la cultura de sus conciudadanos y juzgó oportuno incluir esta escena capital en su obra. Además su obra sigue siendo, aún hoy en día, totalmente accesible, y hasta extremadamente emotiva, y se puede avanzar que muchos espectadores contemporáneos ignoran los detalles de la leyenda de Edipo.

La sorpresa en el teatro clásico

Este ejemplo prueba, además, que el golpe de efecto no es necesariamente como pretenden algunos teóricos un efecto fácil reservado a las obras «bien hechas» y a los vodeviles. Efectivamente, la sorpresa puede ser completamente gratuita, destinada a sacudir al espectador. ***Jungla de cristal 2 Alerta roja*** cuenta con un bonito ejemplo: de repente nos enteramos de que los gendarmes están compinchados con los malos. Vemos el mismo procedimiento en ***Misión imposible*** (la película) en la que hay tantos golpes de efecto que no se sabe quién es el malo. Pero la sorpresa permite a veces cambiar de perspectiva, ofrecer al espectador un nuevo ángulo de visión. A este respecto, puede enriquecer una historia. El clímax medio, por ejemplo, puede ser objeto de una revelación sorprendente que súbitamente dé a la historia un nuevo giro.

El teatro clásico es quizá menos dado a las sorpresas que los vodeviles o las películas hollywoodienses, pero no por ello está exento de ellas. Cuando Hedda Gabler quema el manuscrito de Lôvborg, es una sorpresa. El clímax de ***Casa de muñecas,*** al final del cual la Sra. Linde decide no recuperar la carta, constituye una sorpresa. La noticia que anuncia que Teseo no murió, en ***Fedra,*** es una sorpresa. Los ejemplos abundan (ver el análisis de ***La escuela de las mujeres***).

La sorpresa está omnipresente

En realidad, si se analiza bien, todo aquello que el espectador no se espera (tanto bueno como malo) es una sorpresa, cuya intensidad es muy variable. Aunque haya ironía dramática, la forma en que ésta es explotada no debe ser demasiado previsible. Los dos mecanismos (sorpresa e ironía dramática) están, por lo tanto, omnipresentes y se superponen. Cuando la sorpresa es más fuerte que de costumbre, la detectamos y le damos el nombre de golpe de efecto. En resumen, para que no haya estrictamente ninguna sorpresa en una obra, es necesario que el espectador la conozca ya muy bien.

Falsa pista y sorpresa

Aunque la ironía dramática es una herramienta importante, resulta evidente que no hay porqué contárselo todo al espectador. Mientras las cosas van sobre ruedas para el protagonista, puede ser muy eficaz distraer al espectador con un falso conflicto para concluir con una sorpresa.

Ésta es la estructura de una secuencia de ***El incorruptible.*** Vergeat (Lino Ventura), inspector de policía, y Lefevre (Patrick Dewaere), su adjunto, están llevando un caso delicado. Sus superiores piensan que no son lo suficientemente discretos. Vergeat acaba de enterarse de que va a ser trasladado a Montpellier y por lo tanto le van a retirar de la investigación. Lefevre está disgustado por la maniobra. Se asombra de que Vergeat no se oponga. La escena concluye con un plano muy corto donde se ve a los dos hombres discutiendo.

- — Lefevre va a visitar a la señora Rigaud (Françoise Brion), madame de una casa de citas, y le comunica que su colega Vergeat se va a encargar del asunto que tienen a medias, pero como la encuentra «simpática» pretende poder hacer algo. Ella se niega a acostarse con él pero le ofrece dinero.
- — Mientras se prepara la sustitución de Vergeat (despedida), las cosas van cada vez peor entre él y Lefevre. A Vergeat no le gusta el informe que su adjunto ha hecho de la señora Rigaud. Lo encuentra demasiado complaciente.
- — Lefevre llama a la señora Rigaud y le dice que se ve en la obligación de ir contra ella en el informe.
- — Furiosa, la señora Rigaud, va a ver el juez de instrucción (Claude Rich) y declara haber corrompido a Lefevre.
- — Vergeat se entera de la traición de Lefevre. Está furioso.
- — El juez convoca a Lefevre: confiesa. Afirma que no es el único. La escena se corta antes de que escuchemos el resto de los nombres.
- — Vergeat abofetea a Lefevre delante de todo el mundo. Cree que es quien le ha denunciado ante el juez. Lefevre niega.
- — El rumor corre: Vergeat es un corrupto.
- — Vergeat se encuentra ante el juez: Lefevre ha declarado que Vergeat aceptó el soborno. Se abre una instrucción, Vergeat debe permanecer en la ciudad. No puede marcharse a Montpellier. Vergeat pide autorización para proseguir con su investigación mientras dure la instrucción. La obtiene.
- — Vergeat va a ver a Lefevre y le dice: *«Me quedo».* Los dos hombres se sonríen.

El principio es muy eficaz: el protagonista tiene un plan, es decir, un subobjetivo para el que no encuentra obstáculos. Su plan va a ir sobre ruedas. El autor tiene dos soluciones:

1. Darnos a conocer el plan y mostrarnos la ejecución. Es la ironía dramática a la manera de ***Misión imposible***. Si el plan no es especialmente espectacular, el espectador va a aburrirse.
2. Ocultar el plan y, mostrándonos una parte, hacernos creer que el protagonista se enfrenta con verdaderos obstáculos. Lo que —conflicto obliga— hace participar al espectador. Si el autor es honesto, el golpe de efecto del final no es percibido como un *deus ex machina*, sino como una sorpresa agradable que nos hace ver desde un nuevo enfoque todo lo que acabamos de presenciar. El final de ***El golpe*** y la escena de la cafetería de ***Con la muerte en los talones*** (ver el capítulo 15) están construidos según este formato. En estos casos, relativamente excepcionales, queda claro que no hay ironía dramática.

El misterio

El misterio no consiste en ocultar completamente la información, como sucede con la sorpresa. El misterio consiste en decir al espectador: «dispongo de una información que no te voy a comunicar inmediatamente». Lo cual, en sí, es ya una información, aunque insuficiente. Parafraseando las películas de espionaje, el misterio dice a la vez demasiado y no lo suficiente.

Al contrario de lo que piensan algunos guionistas, a la inmensa mayoría de los espectadores no les gusta el misterio. Los niños por ejemplo lo odian, tanto en la vida, como en dramaturgia. Digan a un niño, como se hace tan habitualmente: «Tengo una sorpresa para ti», y el niño no cejará hasta conocer lo que ha dejado de ser una sorpresa para convertirse en un misterio. Además, a los niños les gusta estar al corriente de las cosas. No obstante esto también afecta a los adultos. ¿Quién no ha encontrado desagradable, durante un cóctel, ver a sus vecinos charlar o reír de un tema que desconoce?

En resumen; preferimos conocer un secreto que quedarnos fuera. Y para eso no veo más que dos razones. La primera, que el conocimiento es tranquilizador y más aún: es sano. Los secretos familiares, por ejemplo, han envenenado más de una vida, más por su carácter de secreto que por su contenido[4]. Muchos cuentos o mitos se refieren a personajes a los que se les prohibe saber y no pueden resistir la tentación de abrir la caja (Pandora) o la puerta (***Barba Azul***). Además, el conocimiento es poder. Ignorar algo sabiendo que se ignora es desvalorizante. Y por ello, decir al espectador: «*Dispongo de una información que no le daré inmediatamente*, es como decirle: *Soy superior a todos ustedes y lo utilizo, no les quiero como cómplices, así que siéntense en una esquina y déjenme hacer mis componendas*». El

4. Ver la excelente obra de Serge Tisseron: *Secrets de famille: mode d'emploi* [139].

misterio es molesto. El espectador no va al teatro o al cine para que le dejen de lado. Quiere que le asocien al autor. Naturalmente no se trata de revelárselo todo, en cuyo caso podría irse a casa antes de que llegue el final de la historia. Se trata de situarlo entre el autor y los personajes de la historia, esencialmente entre el autor y el protagonista (consultar el esquema más adelante). Ya lo hemos visto, es el principio mismo del modo de recibir la dramaturgia lo que hace que el espectador pueda poner distancia (por lo tanto, adelantarse) con los personajes. Por eso, el espectador encuentra desagradable cuando el autor no entra en el juego de su arte, ya que se trata de un juego. Al contrario del misterio, la ironía dramática consiste en proponer al espectador que juegue con el autor. Ahora bien, la dramaturgia es un juego que se juega entre dos.

Un misterio peor que los demás

Este sentimiento desagradable se duplica cuando el protagonista sabe más que nosotros. Si los que saben más son otros personajes y nosotros nos situamos en el mismo plano que el protagonista es aún soportable. Es la situación típica de los *whodunits* de Agatha Christie. Al igual que Hércules Poirot, ignoramos quién es el asesino. Y todavía... Sólo dura un tiempo. Poirot, que es más astuto que nosotros, termina por sobrepasarnos. En cualquier caso, la novela policíaca produce una curiosidad intelectual inferior a la curiosidad emocional generada por la ironía dramática. Esta es la razón por la que funciona mejor en literatura que en dramaturgia. Cuando decididamente es el protagonista el que sabe cosas que nosotros ignoramos, nos sentimos molestos y tentados de desconectar. Esto último puede producirse localmente, o respecto del conjunto de una obra.

El misterio es, generalmente, utilizado al principio de una obra o de una escena con la idea (un tanto vana) de captar la atención del espectador. La mayoría de las obras teatrales de Nathalie Sarraute, por ejemplo, empiezan con personajes que hablan de un acontecimiento que ellos conocen bien pero nosotros ignoramos. Es una situación que no se soporta mucho tiempo; sin contar con que una parte de la información se pierde al intentar entender.

Localmente, ***Suivez cet avion*** ofrece un buen ejemplo. Al principio de la película Isabel (Isabelle Gélinas) se encuentra con Rémi (Lambert Wilson). Se nota que se siente atraída por él. Rémi, sin embargo, la encuentra pesada. Ella consigue que la invite a un restaurante pero la cosa sale mal. Al salir, suben ambos al coche de Rémi. Tenemos entonces derecho a una escena asombrosa, un largo plano mudo filmado desde el exterior del vehículo, en el que vemos a Isabel y a Rémi discutiendo, en algunos momentos hasta se ríen cómplices, sin que oigamos una sola palabra de su conversación. No sólo el autor desaprovecha al principio de la película una buena ocasión de presentar un poco más a sus personajes principales, sino que nos deja fuera de la escena. ¡Peor aún, cuando Isabel y Rémi se separan y vuelven a mostrarse distantes, lo que contradice las carcajadas del coche!

En ***La mujer infiel***, Chabrol está a nada de decepcionarnos de la misma manera. Charles (Michel Bouquet) pide a un detective privado que siga al amante de su mujer. El detective le da una fotografía del amante. Charles la mira, aunque el espectador no tiene derecho a esa información. No solo es irritante, sino que es tonto puesto que treinta segundos más tarde Charles vuelve a mirar la fotografía y ahí nos es mostrada. ¿Qué interés tiene ocultarlo la primera vez?

El final de ***Anatomía de un asesinato*** genera la misma clase de frustración. La película trata del juicio de un individuo acusado de haber matado al hombre que intentaba violar a su mujer. Aunque el protagonista sea el abogado del acusado, no sabemos si realmente ha habido intento de violación. Hay varios puntos de la instrucción que no están claros. Al final de la película, el jurado da un veredicto sin haber conseguido aclararlo todo. Se invita al espectador a que abandone la sala. Nunca sabrá más que el jurado. Es frustrante, y la idea (la gran idea de los autores de películas) de que las cosas son así en la vida no va a consolarnos. La vida tiene misterios que la dramaturgia debería ignorar. Welles y H. Mankiewicz lo comprendieron bien. Al final de ***Ciudadano Kane***, nadie ha encontrado el significado del término «Rosebud». Eso no impide a los autores tener la delicadeza de comunicárnoslo a nosotros, los espectadores. ¡Y en exclusiva!

Es tal vez en ***Mamie Ouate en Papoâsie*** donde encontramos el misterio más desagradable de todo el repertorio. Júzguenlo por sí mismos. Mamie Ouate está en sus últimas horas de vida. Ve como la muerte se va acercando a grandes pasos. Kadouma, su compañero, le pregunta: *«¿Cómo es, Mamie, rápido, dime cómo es la muerte?* Mamie le responde: *Oh es el gran secreto lo que me estás preguntando... te lo voy a contar porque eres tú y no lo repetirás, ¿me lo jurás?»*. Kadouma se lo jura. Tendemos la oreja ya que queremos conocer lo que la humanidad busca desde hace millones de años y que tanto la aflije. Mamie Ouate murmura algo a la oreja de Kadouma y ambos estallan en una carcajada dejando al espectador compuesto y sin novia. No será esta vez cuando nos enteremos de algo. Coline Serreau nos hace la misma faena en ***La crisis***. Djamila explica a Víctor (Vincent Lindon) que para conservar a una mujer hay que saber hacerle el amor. De hecho hay un truco formidable que le va a contar y ¡zas! Pasan a otra cosa. ¡Aparentemente Víctor se ha enterado del secreto, pero nosotros, no! Al igual que en la escena de ***Suivez cet avion***, esos misterios son facilidades del autor.

En resumen, si representamos sobre un eje vertical la información que los distintos participantes en el relato tienen a la mitad del segundo acto, obtenemos el esquema siguiente:

A	autor
S	posición preferida del espectador
P1	personaje
P	protagonista
p2	personaje
p3	personaje
s	posición dolorosa para el espectador

Naturalmente, al final de la obra el espectador (y en ocasiones hasta el protagonista) ha alcanzado al autor. Y es más... no solamente el autor se percata de cosas que no ha incluido en su relato, sino que si no ha sido lo suficientemente claro, el espectador saldrá sin haberlo entendido todo.

°

El autor frente al misterio

Ocurre a veces que el misterio viene de la mano de la incompetencia del autor a la hora de informar suficiente y correctamente al público. Es la sensación que dejan, con frecuencia, las películas llamadas «de autor», de las que no se comprende gran cosa, y que las mentes privilegiadas califican de ambiciosas y difíciles. Esto viene a añadirse a los problemas de claridad (ver el ejemplo de ***Providence*** en el capítulo 17).

También sucede que el autor quiere conscientemente preservar el misterio; ya sea porque tiene miedo de que el espectador adivine el final, o porque piensa que la imprecisión, la retención de la información es un acicate necesario para mantener la atención del público. En el primer caso, no comprende que la correcta dosificación de obstáculos «basta» para hacer que la respuesta dramática sea incierta y que no hace falta dejar al espectador en la ignorancia. En el segundo, no comprende que el placer que proporciona salpimentar su obra de pinceladas de información cuyas consecuencias sólo conoce él está más relacionado con la ironía dramática (la suya, aquella de la que es víctima el espectador) que con el misterio. Su placer no tiene nada que ver con el que sentirá (eventualmente) su espectador. Un autor de misterio no puede, no sabe, no quiere, ponerse en el lugar de su receptor.

A este respecto, los talleres de escritura dramática son muy instructivos. A menudo se ve a autores herméticos que piden a sus colegas explicaciones que no son capaces de aplicar a sus propias obras: ¿por qué esa escena?, ¿por qué tal personaje hace tal cosa?, ¿qué significa eso? En realidad, tal paradoja es lógica. Un autor sabe que lo que escribe tiene un sentido, una coherencia interna. Ni siquiera tiene que plantearse la pregunta. Sin embargo, se la plantea a los demás cuando se sitúa del otro lado de la barrera, porque al igual que él, los demás no hicieron el esfuerzo de saber el sentido de lo que escriben, o lo conocen, pero no han sabido transmitirlo.

En ***Lawrence de Arabia***, Lawrence (Peter O'Toole) está discutiendo con un beduino en pleno desierto alrededor de un pozo, cuando a lo lejos se percibe una silueta que se acerca. No se sabe quién es. Misterio. El beduino parece impaciente aunque no sabemos porqué. Misterio. Y esperamos a que la silueta termine por llegar. Al cabo de un lapso interminable, aparece un jinete (Omar Sharif) que mata al beduino de un disparo. Sorpresa. David Lean estaba muy orgulloso de su escena. Él, que conocía el final de la escena, no comprendía que su sensación no podía ser la misma que la que percibía el espectador.

Si el misterio plantea algún problema, es tal vez porque los autores creen que la retrospección funciona en dramaturgia. Cuando no es así. En ***Monsieur***

Hire, al enterarnos al final de que el Señor Hire ha sido engañado, no pasamos revista a la película a la vista de esa nueva información. El sentido de todo lo que ha precedido cambia, aunque no la emoción que experimentamos, y esto es aún más cierto con las escenas que se encuentran en medio de la obra, ya que la continuación no nos deja tiempo para pensar.

Misterio en la vida y misterio en el drama

El teatro del absurdo, y en particular el de Pinter, «sobresale» a la hora de plasmar situaciones oscuras en las que los protagonistas se tambalean en universos enigmáticos. En ***La fiesta de cumpleaños***, Stanley es aterrorizado por razones que él desconoce y que desgraciadamente nosotros no conoceremos nunca. Resumiendo, es como en la vida, no lo sabemos todo. Muchas cosas se nos escapan. Es terrible.

Sí, pero precisamente al contrario de lo que sucede en la vida, el autor tiene una oportunidad inaudita: él lo sabe todo, o al menos lo debería saber. A no ser que les dé lo mismo, o que adapten una historia verídica y parcialmente oscura (ver ***El misterio Von Bulow***), el autor sabe quién es el asesino, sabe lo que encierra el término «Rosebud», sabe porqué tal o cual personaje reacciona de tal manera. En ese caso, ¿ por qué no compartirlo con nosotros? ¿Para qué invitarnos a su universo, a esa vida de ficción de la que es un dios todopoderoso, para ponernos de nuevo en la desagradable tesitura en la que nos pone regularmente la vida? ¿Es para recordarnos que no sabemos gran cosa de ésta?

Cómic y misterio

Ya he dicho que el cómic está a caballo entre la dramaturgia y la literatura. Pero la literatura es un *medium* más intelectual, menos emocional que la dramaturgia. Por eso traslada bien el misterio. Es mejor leer una novela policíaca de Agatha Christie que verla trasladada a una pantalla. No es, por lo tanto, por casualidad que el cómic se acomoda mejor al misterio y peor a la ironía dramática que el cine o el teatro. La famosa serie ***XIII***, por ejemplo, que cuenta la aventura de un amnésico en busca de su identidad en un universo de espionaje funcionaría seguramente peor si se adaptara al cine. Tendremos en cuenta, sin embargo, que el protagonista de ***XIII*** no sabe más que nosotros.

Falsa pista *versus* misterio

A veces, se confunde el misterio con la falsa pista. Hay que comprender que son dos mecanismos diferentes que no generan el mismo estado de ánimo, ni el mismo tipo de emoción en el espectador. La falsa pista es una certeza, no

deja lugar a la duda, o a la ambigüedad. Por otra parte, si es realmente falsa, el espectador no se da cuenta, está convencido de estar ante la realidad ficticia. Es sólo en el momento de la sorpresa cuando la falsa pista revela su aspecto engañoso. El misterio, por contra, se anuncia de golpe al espectador que no ve más que un aspecto de las cosas. Como comprende inmediatamente que le faltan datos, el momento de revelación no lo percibe como algo inesperado. En resumen, mientras la resolución de la falsa pista es una sorpresa, la resolución del misterio es una explicación.

Naturalmente, ambos se pueden combinar, tal y como lo hicieron los autores de ***Homicidio***, que en 1961 pretendieron seguir los pasos de ***Psicosis***. Para aquellos que conocen la película, hay que reconocer que el final es una fantástica sorpresa (necesariamente precedida de una falsa pista) aunque todo su principio esté basado en el misterio (al contrario de ***Psicosis***), lo cual perjudica a la película de Castle. Antes de la sorpresa final nos aburrimos bastante.

Una excepción interesante: el misterio-suspense

Una vez dicho esto, hay un caso de misterio que funciona muy bien, porque suscita la participación emocional del espectador. Son los *whodunits* clásicos, donde el investigador no sabe quién es el asesino y nosotros tampoco, pero nosotros sabemos al menos una cosa: el asesino no es el investigador —si exceptuamos esa novela única y excepcional de Agatha Christie, cuyo título no citaré en la que, sorpresa, descubrimos que el asesino no es otro que el narrador.

En algunos de estos relatos muy particulares (y muy raros), el propio protagonista puede ser el culpable, sin que estemos seguros. ***La cosa*** funciona así. La película de Carpenter nos presenta a una criatura extraterrestre que tiene el poder de transformarse y de adoptar la identidad y la apariencia de sus víctimas. Se introduce entre el equipo de científicos bajo la forma de perro y empieza a causar estragos. A partir del momento en que los protagonistas comprenden que tiene el poder de cambiar, se instala la paranoia. Todo el mundo sospecha de todo el mundo, ya nadie es de fiar. Esa paranoia justificada es una formidable fuente de obstáculos y, por lo tanto, de suspense.

Cena de acusados se basa en ese mismo principio. Se convoca a los antiguos miembros de una red de la resistencia y se les anuncia que entre ellos hay un traidor. Es la causa de que la red fuese desmantelada durante la guerra y su jefe asesinado. Cada uno de los personajes es, por lo tanto, culpable potencial e investigador. Encontramos algo similar en ***El cuervo.***

Es tal vez dicha dualidad, es decir, el hecho de que el protagonista sea a la vez acusado y acusador, lo que hace que estas historias sean tan apasionantes. Observaremos, además, que son ejemplos de suspense que, como en ***A las cuatro en punto***, no están relacionados con la ironía dramática.

Si bien la ironía dramática es infinitamente preferible al misterio y, en menor medida, a la sorpresa, nada impide a un autor combinar los tres mecanismos. Una vez más, dar un anticipo al espectador no consiste en revelárselo todo antes del final de la historia, o en anunciar todos los efectos. Cuando, por ejemplo, un individuo que va por la calle es seguido sin saberlo, hay ironía dramática. Aunque también misterio, puesto que no sabemos las razones por las que se sigue al individuo. Finalmente, puede existir también sorpresa si, por ejemplo, nos enteramos de que el individuo sabía que era seguido. ***Psicosis*** y ***Las diabólicas*** mezclan admirablemente estos tres mecanismos.

De los tres artífices de una obra dramática —el autor, el protagonista y el espectador—, es el primero el que posee más información. Está en la cima de una teórica escala. Si el autor se preocupa por situar al espectador entre él y su protagonista, crea automáticamente una o más ironías dramáticas. Y todo aquello que separa al espectador del autor se puede abordar bajo la forma de sorpresa o de misterio. Lo cual eleva a cuatro las vías de que dispone un autor para trasladar una información:

— Suministrarla claramente al espectador. Si uno de los personajes de la historia la ignora, estamos ante la ironía dramática. En caso contrario, únicamente existe ironía dramática difusa.
— Ocultarla completamente para crear un efecto de sorpresa.
— Anunciarla o comunicarla: en ese caso estamos ante la ironía dramática difusa.
— No comunicar más que una parte: se trata del misterio.

Toda obra dramática es, por lo tanto, una mezcla de ironía dramática, sorpresa y misterio, sustentados constantemente por la ironía dramática difusa.

9
Comedia

«Las cosas de la vida son líricas en su ideal, trágicas en su destino y cómicas en su existencia».
(George Santayana [125])

«Me esfuerzo en reírme de todo, por temor a verme obligado a llorar».
(***El barbero de Sevilla***)

«... concebir lo cómico como la recuperación de la risa infantil perdida».
(Sigmund Freud [51])

«El deber de la comedia es corregir a los hombres divirtiéndoles...».
(Molière [102])

«Una película es una construcción musical. Sobre todo una película cómica».
(Dino Risi [123])

«Una película cómica encaja con la misma precisión que la maquinaria de un reloj».
(Buster Keaton [78])

«Aquello que es justo incumbe también a la comedia».
(***Los acarnienses***)

El objeto de este capítulo es ahondar en la naturaleza, la función y los mecanismos de la comedia. Vamos a ver, en particular, que detrás de todo efecto cómico hay una ironía dramática difusa. Por esta razón este capítulo hubiera podido constituir perfectamente una parte del capítulo 8. Pero la comedia es un género especial, con numerosos desarrollos. Además, el ser humano necesita de la risa tanto como del relato o del oxígeno. Por todas estas razones, me pareció más conveniente dedicar un capítulo entero a la comedia

Empecemos por una aclaración. El sustantivo «risa» se utiliza habitualmente como sinónimo de «cómico» o de «comedia». No es del todo adecuado, ya que la risa es el síntoma de causas muy diferentes entre sí. Puede, en efecto, ser generada por:

— Las cosquillas.

— El protóxido de nitrógeno, más conocido como gas hilarante.
— Algunas enfermedades, como un tipo de epilepsia, la enfermedad de Pick o la esclerosis lateral amiotrópica que puede generar risas incontrolables.
— La alegría, como se observa sobre todo en los niños.
— La burla, que está en el origen de la comedia. [NOTA: el término «burla» tiene una connotación negativa. Veremos que no es siempre así].

Las causas pueden, por lo tanto, ser puramente físicas, puramente psicológicas o una mezcla de ambas —la alegría que corresponde a un estado de euforia general. Por supuesto, es la última categoría la que vamos a estudiar aquí. En su prólogo de ***La risa*** [10], Bergson precisa que desea referirse a la *«risa provocada especialmente por lo cómico»*.

A. TEMA Y PRINCIPIO DE LA COMEDIA

El tema de la comedia

En ***Tragedy and comedy*** [80], Walter Kerr opone la tragedia, que al magnificar el libre albedrío constituye una aspiración hacia las alturas, lo divino, la grandeza; y la comedia, que aborda las limitaciones humanas: la idiotez, la cobardía, la cólera, la torpeza, la desgracia, los celos, la credulidad, la avaricia, la libido rabiosa, la gula, las obsesiones, los complejos, los problemas de lenguaje, etc. La comedia nos recuerda nuestra condición humana. George Steiner en ***La muerte de la tragedia*** [136], señala que no hay váter en los palacios de la tragedia mientras que la comedia ha utilizado profusamente los orinales desde sus comienzos. La comedia es a la tragedia lo que lo grotesco es a lo sublime, la bestia al ángel, la sombra al sol.

Observaremos que uno de los primeros temas de comedia es la creación humana. Parodiar las obras de los demás ha ocupado a muchos autores cómicos, desde Aristófanes a Les Nuls, pasando por Tex Avery, Mel Brooks, Pierre Cami, Pierre Dac, René Goscinny, Marcel Gotlib (***La rubrique-à-brac***), Les Inconnus, Alfred Jarry, Jerry Lewis, ***Mad***, los Monty Python, los Zucker/Abrahams/Zucker o el ***National lampoon***.

Aristóteles [4] afirma que la comedia es la representación de los hombres bajos. En realidad, los hombres nobles son tan bajos como los demás, y por ello pueden ser tema para una comedia si ésta aborda su bajeza y no su nobleza.

Así pues, detrás de todo *gag*, de todo rasgo de humor, de toda situación cómica subyace un conflicto ligado a la naturaleza humana. La comedia debe por lo tanto, diferenciarse del júbilo o la alegría, que están exentos de conflicto. El actor cómico italiano Totó [142] resume bien esta idea cuando dice:

«Conozco de memoria la miseria, es el escenario del verdadero cómico. No se puede hacer reír si no se conoce bien el dolor, el hambre, el frío, el amor no correspondido (...). En resumen, no se puede ser un autor cómico de verdad sin haberse pegado con la vida».

La comedia termina mal

Walter Kerr [80] desarrolla, igualmente, la idea de que al contrario que la tragedia (y las ideas preconcebidas), la comedia termina mal, no en el sentido de que termina trágicamente, como ***Don Juan, La escapada, No se juega con el amor*** o ***Alguien voló sobre el nido del cuco***, sino en el sentido de que el protagonista no alcanza su objetivo (ver los finales de ***El circo, Cyrano de Bergerac, La escuela de las mujeres, Las alegres comadres de Windsor, El misántropo, Rufufu, El inspector, Serie negra***, etc.). Y cuando termina bien, es sólo aparentemente, el protagonista alcanza su objetivo pero percibe que no por ello será feliz hasta el final de sus días, tal vez porque contrariamente a la mayor parte de los héroes de la tragedia, simplemente, va a seguir viviendo.

Es tanto más cierto que algunas comedias terminan con el principio de una nueva acción conflictiva. Al final de ***Haciendo de las suyas***, Laurel y Hardy alcanzan su objetivo (entregar un piano). Están a punto de firmarles el recibo cuando la pluma que Laurel ha ofrecido al cliente le deja la camisa perdida de tinta. Inmediatamente sale en persecución de los protagonistas y aparece la palabra fin. Al final de ***El inspector***, casi se podría decir que es cuando la vida comienza (o al menos, las cosas serias), ya que es en ese momento cuando llega el verdadero inspector. Al final de ***La petición de mano***, Natalia acepta la petición mientras sigue peleándose con su pretendiente. Y su padre dice: *«He aquí que empiezan las alegrías del matrimonio»*.

De todas las comedias, es tal vez ***Perfume de mujer***, la que mejor plasma la idea de que la vida sigue, con su lote de dificultades. Al final de la película de Risi, Fausto (Vittorio Gassman) no tiene el coraje suficiente para alcanzar su objetivo, que es suicidarse. En la película de Risi ¡no alcanzar su objetivo significa vivir! ***E la vita continua*** es, por otra parte, el título de una serie de seis episodios realizada por Dino Risi, crónica de la historia italiana desde 1945 a nuestros días. Y cuando la vida se detiene, los supervivientes encuentran aún la manera de reír, como en el último *sketch* de ***¡Que viva Italia!***, donde los comediantes que entierran a uno de los suyos no pueden sustraerse a la idea de hacer una juerga.

En cuanto a ***Hedda Gabler***, Shaw [132] decía que la verdadera tragedia sería que Hedda no muriera, y que siguiera destruyendo la vida de los demás. No anda falto de razón, pero en ese caso la obra de Ibsen habría dejado de ser una tragedia. Lo que Shaw llama la *«verdadera tragedia»* se asemeja bastante a una comedia que chirría. ¿Y si la comedia fuera más trágica que la tragedia?

Reírse de uno mismo o reírse de los demás

Si la comedia es la burla de las limitaciones humanas, hay que hacer una distinción entre dos tipos de burla: burlarse de uno mismo y burlarse de los demás.

Todos conocemos a gente que tiene la capacidad de hacer reír a sus congéneres, pero que, en cambio, es demasiado susceptible para reírse de sí misma. Y

esto se verifica todavía mejor en los niños, que son los primeros en burlarse de sus amigos pero aguantan mal que se burlen de ellos. En resumen: hay sentido del humor y sentido del humor.

Ahora bien, el primero (reírse de los demás) surge completamente por sí solo. Mientras que el segundo (reírse de uno mismo) requiere un aprendizaje. Precisamente porque no todo el mundo ha contado con dicho aprendizaje existe gente susceptible, incapaz de reírse de sí misma.

Esta distinción no tendría ningún interés si ambos sentidos del humor prestaran los mismos servicios. Ahora bien, parece que el segundo, el más escaso, es también el más útil, ya que nos ayuda a vivir. Nos permite poner distancia con nosotros mismos, ver la vida desde otras perspectivas que la trágica. Raymond Devos dijo: *«para reír hace falta ser inteligente»*. Se podría añadir: *«reír, y más concretamente reírse de sí mismo, hace a la gente inteligente»*. De hecho el sentido del humor, como herramienta que permite comprender (*intellegere* en latín), es una forma de inteligencia entre otras muchas[1]. Los humoristas políticos como Cabu o Plantu insisten en la facultad del cómico para desarrollar el espíritu crítico.

El sentido del humor con respecto a uno mismo necesita, por lo tanto, de un aprendizaje. Ahora bien, si existe una actividad que permita dicho aprendizaje, ésa es la dramaturgia. El receptor del drama es tanto actor como espectador de lo que observa, gracias a la identificación que se establece con el protagonista de una comedia, indirectamente se ríe... de sí mismo. Pero para eso es preciso que el protagonista de la comedia sea la causa misma de la risa, en otros términos la víctima de la burla. Lo que, como vamos a ver, no siempre es el caso.

Tres tipos de burla

En dramaturgia, como en la vida, la burla puede ejercerse en detrimento de los demás. Distinguimos tres formas de reírse de los demás.

1. La burla puede ser indulgente. Al reír de una limitación humana la exorcizamos, hasta le aportamos una forma de reconocimiento. En ese caso la comedia da testimonio de nuestras limitaciones como el cuento de hadas lo hace con los sentimientos negativos del niño. La burla que se compadece de los demás se parece mucho a la burla que hacemos de nosotros mismos. Al dar testimonio de lo que el otro tiene de diferente, damos testimonio de nuestra propia diferencia.

Desgraciadamente algunas limitaciones humanas son rara vez objeto de burla indulgente, los humoristas tienen miedo de herir. No se dan cuenta de que así contribuyen a encerrar la limitación en un gueto. Es el caso de los minusválidos. Benny Hill, por ejemplo, siempre se ha negado a burlarse de los minusválidos, a pesar de las veces que éstos se lo han pedido. Es una prueba de su honestidad, pero ¿era consciente de que los minusválidos tienen, sobre todo, la necesidad de ser considerados gente como los demás, como personas de pleno derecho? Ahora bien, ser objeto de burla como lo son los demás es, precisamente, acceder a la condición de gente normal, es entender por su parte: «formáis parte de nuestro grupo; minusválidos o no, todos somos hermanos en el infortunio». Sin embargo, la piedad establece una jerarquía.

No obstante, y con relación a los discapacitados se observan algunas excepciones: ***Handiman***, serie de *sketchs* que aparecían en una programa para la televisión americana (***In living color***), y cuyo «superhéroe» es minusválido. O Laurent Violet, que en uno de sus *sketchs* llega sentado en una silla de ruedas y dice: *«¡Lo he probado todo para de salir de aquí! Incluso hasta la acupuntura. ¡Los muy idiotas me pincharon las ruedas!»*. Es probable que esta clase de burla choque más a la gente que está físicamente bien que a los propios minusválidos. John Callahan, dibujante humorístico condenado a vivir en una silla de ruedas como consecuencia de un accidente de coche a los 21 años, declara: *«Sólo intento ligar con chicas que tengan aspecto de vivir en una planta baja»*.

2. La comedia también puede ser una forma de exigencia. Al destapar nuestros defectos nos ayuda a crecer. Por eso la comedia es el tratamiento ideal para abordar cuestiones de moral. Molière, que lo entendió a la perfección, utilizaba la comedia para enmendar las costumbres de los hombres. A un niño, por ejemplo, no le importa que le imiten haciendo el indio. Eso desactiva sus conflictos, y le enseña lo que es el sentido del humor. Naturalmente, hay que tener cuidado para que el niño no piense que no se tienen en cuenta sus problemas, o que se desprecia su «debilidad», o sus sentimientos desagradables y, sin embargo, legítimos. Entramos así en el tercer tipo de burla, la burla vejatoria, que puede tener consecuencias desastrosas sobre el niño.

3. La comedia puede igualmente no tener otro objetivo que rebajar al otro. Sabemos que el ser humano tiene una necesidad crónica de valoración. Es patente en los niños. Esta necesidad persiste a la edad adulta, y su intensidad es, probablemente, directamente proporcional al grado de negación que sufrió durante la infancia. El problema es que, para revalorizarse, el ser humano a menudo no encuentra nada mejor que rebajar a su vecino. Y esta minimización puede esconderse adoptando el aspecto de la comedia. La burla que se centra en una persona en particular, y no en un defecto o en una persona ficticia, es habitualmente así. En Francia, los chistes sobre los belgas son un bonito ejemplo de esta burla indigna. Cada país tiene, por otra parte, su cabeza de turco cómico. En Estados Unidos son los polacos, pero al contrario de «nuestros belgas» no son objeto de burla por su idiotez sino por su mala suerte. En parte por ello ***Ser o no ser*** contó con tan mala acogida por la crítica cuando se estrenó, pues la película se ríe, en 1940, de los miembros de la resistencia polaca. En aquel momento se acusó a Lubitsch de querer burlarse, en el mal sentido de la palabra, de los polacos, rebajándolos.

Resumiendo, la risa es como un azote en el trasero de un niño. Los hay brutales, que buscan hacer daño, otros que tienen por objeto corregir, y los últi-

1. Se trata de la inteligencia del humanista y no de la del matemático. Entender la vida y entender una ecuación de quinto grado con cinco incógnitas no requiere obligatoriamente las mismas capacidades; una vez dicho esto, tampoco tienen porque ser incompatibles.

mos que son más bien estímulos positivos y son percibidos como tales. En un artículo sobre la terapia por medio de la risa, una transaccionalista, Muriel James [72], distingue seis tipos de risa, tres sanos y tres malsanos, cada uno correspondiente a uno de los tres estados del yo: Padre, Adulto, Niño.

Sin embargo, ocurre que no sólo los tres tipos de burla se mezclan, sino que el límite entre ellos tampoco está muy claro. Reírse de uno mismo, por ejemplo, es más bien una actitud indulgente, compasiva. Aunque también puede ser exigente. Pero, después de todo, también puede ser que pretendamos hacernos daño, burlarnos de una parte de nosotros mismos que no nos guste. En cambio, está claro que la burla no puede ser sistemáticamente exigente. Se puede pedir a un avaro, a un iracundo, o a un susceptible que cambie, pero no se puede exigir a un parapléjico que recupere el uso de sus piernas.

Los autores cómicos

Estos tres tipos de burla están presentes en la dramaturgia, aunque en distintos grados. Depende de la naturaleza cómica de los autores. Entre los autores-actores —que son los que más dejan entrever su naturaleza, puesto que escriben para sí mismos— se distingue claramente al cómico humilde del cómico agresivo. En el primero de los casos, el autor no duda en ser víctima de sí mismo: Woody Allen, Roberto Benigni, Raymond Devos, Buster Keaton, Louis de Funès, Pierre Etaix, Danny Kaye, Laurel y Hardy, Jerry Lewis, Max Linder, Harold Lloyd, Francis Perrin, Pierre Richard, los actores de Splendid... son víctimas de sus propios *gags*. Mientras en los Hermanos Marx las víctimas de sus bromas son los demás (en particular, Margaret Dumont). Harpo Marx, en particular, nunca tiene problemas. Rowan Atkinson (Mr. Bean), Mel Brooks, Charles Chaplin, W.C. Fields, Benny Hill, los Monty Python, Jacques Tati o Totó están a medio camino entre los dos, a veces víctimas, a veces verdugos.

En cuanto a los autores que no actúan, la distinción es más delicada. Christian Binet, Jean Giraudoux o Mario Monicelli son más crueles con sus actores que Franquin, Jules Renard o Ettore Scola. Aunque los primeros, necesariamente, se identifican con los protagonistas que tanto maltratan. Entonces, ¿quién es el humilde?, ¿quién da rienda suelta sus demonios internos?

Molière es un excelente ejemplo de humildad (o de autodevalorización). En sus propias obras se reservaba los papeles de:

— Alceste (***El misántropo***).
— Argan (***El enfermo imaginario***).
— Arnolfo (***La escuela de las mujeres***).
— Harpagon (***El avaro***).
— Orgón (***Tartufo***).

Personajes de los que se burla profusamente. En cambio, dio vida al personaje de Scapín en ***Las trapacerías de Scapín*** y al de Sganarelle en ***El médico a palos***, dejando a otros (normalmente a Du Croisy) los papeles de Argan y Geronte.

Sin embargo, es necesario ver a Molière pelearse con su mujer en ***La improvisación de Versalles*** —que el mismo autor pone en escena ante sus actores— para apreciar hasta qué punto es capaz de burlarse de sí mismo.

Un género ambiguo

Por todas esas razones, lo cómico es un género delicado. No es fácil saber si el humorista es indulgente, exigente, o hiriente.

Tanto en la vida como en dramaturgia, aquél que se burla puede tener una intención que el receptor percibirá de forma diferente en función de su carácter (ingenuo, susceptible, etc.).

En ***Ser o no ser*** queda claro que Lubitsch pretende rebajar a los nazis; lo que no todos entendieron era que se compadecía de los polacos. Además, Lubitsch se burla amablemente de la vanidad de los protagonistas. En su película existen, por lo tanto, tres tipos diferentes de burla. Otro caso clásico de confusión: las bromas racistas. Cuando Coluche o Guy Bedos cuentan un chiste racista, se están riendo del racismo. Su burla es, por lo tanto, exigente. Pero el racista no lo percibe así: para él, la broma racista busca vejar a la víctima de la broma. De esta manera, cada cual encuentra aquello que espera encontrar: la broma racista gusta a todo el mundo.

Otro ejemplo: un *sketch* de Les Inconnus que utilizando la estructura de una entrevista televisiva nos muestra a un tipo deprimido. Cuenta cómo poco a poco ha sido excluido de la sociedad, y cómo han llegado a considerarle un apestado. El *sketch* se sitúa a principios de los años 90, con lo que el espectador piensa: es un parado, o tiene anticuerpos de VIH. ¡Al final, se descubre que es comunista! ¿Qué nos cuenta este *sketch*? La respuesta depende de la naturaleza de la burla. Si la mirada (de los autores y del espectador) es exigente, el *sketch* dice: *«dejemos de considerar anormales a los comunistas»*. Si es vejatoria, dice: hay que ser idiota para ser comunista en 1990.

¿Todo puede ser objeto de burla?

Otro problema que se plantea habitualmente debido a, o a propósito de la comedia es: ¿todo puede ser objeto de burla? ¿Podemos burlarnos de las limitaciones humanas más atroces: la muerte, el SIDA, la guerra, la violación, el hambre, los campos de exterminio, etc.? La respuesta es muy simple: nos podemos reír de todo aquello que esté relacionado con el ser humano, incluso de los peores horrores, puesto que han sido generados o padecidos por el ser humano. De hecho, la comedia se regodea con lo amargo, lo atroz y lo sórdido.

El gran dictador y ***Ser o no ser*** ofrecen dos ejemplos muy ilustrativos. Están entre las mejores películas de ficción dedicadas al nazismo. ¡Y son comedias! Karl Valentin fue, parece ser, numerosas veces encarcelado por los nazis porque terminaba sus espectáculos gritando *«¡Heil...! ... euh ... euh...»*.

En cierta manera, los temas cómicos más delicados no son las atrocidades mencionadas con anterioridad sino la alegría, la felicidad, el éxito o la perfección. No obstante, generan risa si son presentados como limitaciones humanas, por ejemplo, por su carácter excesivo. Así pues, una oportunidad o un éxito inaudito, por no decir imposible, nos recuerda que en tiempo normal las cosas nunca van tan bien. Muchos *gags* de Buster Keaton se basan en este principio.

Se puede incluso hasta reír de la propia risa. Una risa extravagante o inoportuna puede ser muy divertida. Es el caso de Laurel y Hardy en ***Leave'em laughin***, donde tras la inhalación accidental de un gas hilarante los dos compadres no pueden contenerse. En ***Astérix y los godos*** nos encontramos un efecto similar. Obélix, como consecuencia de un juego de palabras de Astérix («está salido de madre»), se muestra sin control. En ***El circo*** Charlot imita a un autómata en una atracción de feria para lograr escapar de la policía. Repite de forma brusca el mismo movimiento: un garrotazo a uno de sus perseguidores seguido de una carcajada. Las risas flojas y sobre todo las risas flojas contenidas pueden ser, igualmente, muy eficaces. Los *sketchs* de Roger Pierre y Jean-Marc Thibault se benefician mucho de la dificultad de los autores para contener su risa floja. El efecto es igualmente gratificante en las comedias ligeras. Ver a Jean Poiret, Michel Serrault, Francis Blanche o Jacqueline Maillan (o a locos como Louis de Funès, Daniel Prévost, Christian Clavier, Robert Hirsch, etc.) contener una risa floja es un placer (a menudo, mejor que la propia obra). En ***Assassins et voleurs***, durante el pleito, Dari Cowl sube al estrado de los testigos a montar un numerito. Al fondo se ve a los abogados, a los policías y hasta al mismo Michel Serrault riéndose a carcajadas. Eso refuerza lo que la escena tiene de cómico.

Sin embargo, no podemos reírnos de la naturaleza. Una montaña o un maremoto no son divertidos. Para que un árbol o un animal sean divertidos tienen que hacernos pensar en el ser humano. Pero, en ese momento, ya no es el árbol o el animal lo que nos divierte sino la limitación humana a la que se refieren. Resumiendo, como dice Bergson [10], *«No hay efecto cómico fuera de lo que es propiamente humano»*.

Dios es un problema más complicado. Todo aquello que está vinculado al ser humano en la religión: el clero, la fe, los ritos, los profetas, Jesucristo, Mahoma, etc., todo puede ser objeto de burla. En cambio, burlarse de Dios mismo dependerá de la concepción que se tenga de él. Aquellos que piensan que Dios es una proyección, una muleta inventada por alguien no tendrán ningún problema en reírse de él. Sin embargo, aquéllos que creen deben antes que nada humanizarlo. A este respecto, hay una broma que circula por Hollywood. Se trata de un famoso realizador que sube al cielo. Allí es recibido por san Pedro, que le propone rodar una superproducción. Mozart hará la música, Shakespeare el guión, y Miguel Angel los decorados. El realizador tiene carta blanca en cuanto al dinero y a los figurantes. Sin embargo, hay un... ¿cómo decirlo?... un pequeño problema... El «jefe» conoce a una joven, con grandes dotes para la comedia...

Pero ¿se puede creer en Dios y burlarse de ello? ¿Hay necesidad de mostrarse compasivos o exigentes —por no hablar de vejatorios— con relación a un

ser considerado perfecto, y libre de toda limitación? *«El Verbo Encarnado* (NOTA: Jesucristo) *nunca se rió»* escribe Baudelaire [8], *«A los ojos de Aquél que todo lo sabe y todo lo puede, lo cómico no existe»*. La única limitación posible de Dios, y por lo tanto el único tema sujeto a burla es su perfección.

Tal vez debido precisamente a que Dios y lo cómico son dos conceptos difícilmente compatibles, la Iglesia ha considerado durante mucho tiempo a los bufones como secuaces de Satán y los ha incluido en el índice —junto con las prostitutas, los hechiceros, los epilépticos, los sonámbulos, con todos aquellos «anormales» que pactaban con el diablo. En ***El nombre de la Rosa***, Umberto Eco ilustra esta idea creando una intriga policíaca alrededor del texto de Aristóteles dedicado a la comedia (la legendaria segunda parte de ***La poética***, actualmente desaparecida). El monje Jorge de Burgos oculta ese texto porque teme que las palabras del filósofo griego eliminen el temor de Dios y sitúen a las gentes simples al mismo nivel que los príncipes. En un monumento al humor titulado ***Máximas y reflexiones sobre la comedia***, Bossuet [20] —que, recordémoslo, era obispo—condena con vehemencia el teatro cómico, que sólo se llena con impiedades e infamias, e incluso el teatro en general que *«sólo agrada a los hombres halagando sus pasiones»*. Cuando pensamos que algunas iglesias controlaban a los hombres explotando sus angustias metafísicas, ¡es de risa! Habría que tener en cuenta que Bossuet contaba con un ilustre antecesor: Platón, que desterraba de su república ideal a los poetas dramáticos.

El humor negro

No sólo se puede reír de todo, sino que cuanto más amargo es el tema —en otros términos cuanto más grande es la limitación humana— más necesidad tenemos de reírnos, y eso a pesar de nuestras reticencias morales. Para explicar la diferencia entre el cómico aficionado y el profesional, Groucho Marx [97] proponía la siguiente definición: un aficionado disfrazará a un joven de anciana, lo sentará en una silla de ruedas y lo empujará por una pendiente que termina en una pared; para el profesional hace falta que haya una abuela de verdad en la silla de ruedas. Groucho nos dice con esto que cuanto más amargo y trágico es el tema más divertido resulta. En otras palabras, el humor más fuerte es el humor negro.

Por eso los asesinatos o los intentos de asesinato son muy frecuentes en las comedias (ver ***Arsénico por compasión, Con faldas y a lo loco, Jo, un cadáver revoltoso, La poison, Un pez llamado Wanda***, etc.). Del mismo modo, son incontables las comedias que empiezan con un intento de suicidio (ver ***Boudu sauvé des eaux, La mujer del cura, Las desgracias de Alfredo***, etc). ***Le Père Noel est une ordure*** propone los dos: un asesinato y un intento de suicidio.

Humor negro también es Copi quien, sabiéndose condenado por el SIDA, escribió ***Una visita inoportuna***, donde desarrolla las molestas visitas que desfilan por la habitación de un enfermo. En un *sketch* de los ***Monstruos de hoy***, cortado

en el montaje, se ve a un cirujano que sale en la televisión para presentar a una de sus pacientes, a la que ha trasplantado una mano. Pero la paciente es tímida. El cirujano, entonces, tira de ella hacia el público y se queda con la mano trasplantada entre sus manos. Lo encontramos también en un álbum del cómic ***Idées noires***, en el que un individuo ata una cuerda a un árbol y el otro extremo se lo pasa alrededor del cuello, se sube a su coche y se precipita a un lago. En su funeral uno de sus amigos comenta: *«No le tomé en serio cuando apostó que moriría ahorcado y ahogado en un accidente de coche».*

Es precisamente en los cómics donde encontramos el humor negro más corrosivo, tal vez porque al ser menos realista que el cine o el teatro puede ir más lejos. A este respecto las obras de Reiser, Foerster o Vuillemin son difícilmente superables. El cine y el teatro nos han dado, en ocasiones, una equivalencia en cuanto al estilo: ***Brutos, sucios y malos, Le bourreau du Pérou, Ocurrió cerca de su casa*** o ***Pasqualino siete bellezas,*** en las cuales el humor es tan negro que es apenas soportable. Por otra parte, mucha gente no lo soporta. Lo cual nos lleva a plantear la siguiente pregunta.

¿Se puede reír siempre?

De hecho, el gran interrogante no consiste en saber si nos podemos reír de todo, sino si nos podemos reír en toda circunstancia. Resulta evidente que no podemos reírnos de un tema que moleste a gente susceptible. Para aquéllos que tengan un carácter susceptible está claro que el tema prohibido son ellos mismos. De hecho ¿no se dice que no tienen ningún sentido del humor? Pero hay acontecimientos que volverían susceptible al más insensible de los individuos. Así pues, no se puede uno burlar de una violación con alguien que acaba de ser violado, de la muerte con alguien que acaba de perder a su cónyuge, etc. Lo cual nos lleva a una frase atribuida a Pierre Desproges: *«Se puede uno reír de todo pero no con cualquier persona».*

Por eso mismo, no nos podemos reír de un cuento de hadas con un niño que lo está necesitando. Cuando Tex Avery, haciéndose el gracioso, parodia ***Caperucita Roja*** (ver ***Little red walking hood, Red hot riding hood y Litlle rural riding hood***), es muy divertido, pero evidentemente no hace ningún favor a los niños. Sobre todo teniendo en cuenta que sus películas están llenas de referencias inaccesibles para los espectadores más jóvenes. Por ello comparar a Tex Avery con Walt Disney, tal y como hacen frecuentemente los críticos en detrimento del segundo, es absurdo. Primero, porque tienen diferentes maneras de abordar el tema. Y segundo, porque no se dirigen al mismo tipo de público. Cuando le preguntaron si en el momento de concebir sus dibujos animados pensaba en los niños o en los adultos, Tex Avery [6] respondió: *«A la vista de que no podemos superar a Disney y que él cuenta con todos los niños, nosotros hemos optamos por los adultos y los adolescentes».*

¿Por qué no nos reímos todos de lo mismo?

Todos, poco más o menos, somos víctimas de las mismas limitaciones humanas y, sin embargo, no nos reímos de los mismos temas, ni de la misma forma. Efectivamente, la risa es comunicativa y la comunión es más frecuente que la desunión. Es relativamente normal que una sala de cine reaccione de la misma manera ante un mismo *gag*. En ***Los visitantes,*** Jacouille (Christian Clavier) y su señor (Jean Réno), trasladados al siglo XX desde el fondo de la Edad Media, se asean en la taza de un váter. Pocos son los espectadores que permanecerán impasibles. Sin embargo, dejando de lado problemas de susceptibilidades, cada cual tiene su sentido del humor. Algunos se parten de risa con el humor escatológico, mientras que a otros les es indiferente o incluso les repugna. De la misma manera los juegos de palabras tienen sus adeptos y sus detractores.

Freud [51] adelanta la idea de que la risa nace de la diferencia entre el otro y uno mismo, cada vez que en el otro encontramos al niño: *«... el enunciado completo de la comparación que conduce a lo cómico sería: Es así como él hace eso —Yo, yo lo haría de otra manera—. Él lo hace como yo lo hacía cuando era niño».*

Si la carcajada está vinculada a la infancia, parece evidente que todos no podemos reírnos de lo mismo. Ya que, aunque vivimos los mismos sentimientos fundamentales en nuestra infancia, no lo hicimos con la misma intensidad y, llegados a la edad adulta, cada cual no conserva en sí el mismo pedazo de infancia. En otros términos, el sentido del humor de cada cual estaría relacionado con sus neurosis personales.

B. LOS MECANISMOS DE LA COMEDIA

Un desfase temporal

Waller Kerr [80] recuerda que, con relación a la tragedia —y por extensión a todo drama serio—, la comedia viene siempre después. Varios hechos demuestran esta tesis:

- Históricamente, las comedias aparecieron después de las tragedias. Esquilo, Sófocles y Eurípides son los antecesores de Aristófanes.
- Parece que las trilogías griegas se completaban con una cuarta obra, esta vez cómica, llamada sátira, que era escrita por el mismo autor parodiando las tres tragedias precedentes. Desgraciadamente no nos ha llegado más que un único ejemplo: ***El cíclope,*** aunque nos faltan las tres tragedias que le precedieron. Tendremos en cuenta, no obstante, que esta sátira, primero se basaba en un material inexistente, y segundo, venía detrás de las tragedias.
- Lo primero que busca el niño cuando imita a sus padres, o a sus mayores, es ser auténtico. Su representación de las acciones humanas (su

dramaturgia) es seria. Hay que esperar mucho para que el niño empiece a imitar a los otros de manera burlona.
— En nuestra vida cotidiana, necesitamos a menudo tiempo para reírnos de nuestras desdichas, cuando en el momento nos deprimen, nos angustian o hasta generan en nosotros sentimientos de culpa o de cólera.
— Una historia graciosa (o un *sketch*) siempre empieza de forma seria. El *gag* viene más tarde o incluso, la mayor parte de las veces, al final.

En ***Delitos y faltas***, a Cliff Stern (Woody Allen) le ha caído en suerte un cuñado (Alan Alda) productor de telecomedias. Éste, para desgracia de Cliff, no para de teorizar sobre la risa. Woody Allen parece querer decir que no es teorizando acerca de la risa como se inventarán las bromas más divertidas, y tiene razón. Sin embargo, él se abstiene, no está interesado en comprender los mecanismos de la risa —obsesión de los filósofos desde Aristóteles— y, desde este punto de vista, lo que dice el cuñado de Cliff en la película es totalmente justo y se corresponde con lo señalado por Walter Kerr [80]: *comedia = tragedia + tiempo*. Es decir, hace falta tiempo para que una situación seria pueda ser considerada cómica.

Un desfase espacial

Walter Kerr [80] se centra en el desfase temporal existente entre el tratamiento serio y el tratamiento cómico. Pero este desfase también puede ser espacial. Cuando vamos al lado de alguien que de repente se cae en un charco, es muy probable que nos dé la risa, mientras que nuestro vecino no le verá la gracia por ningún sitio. ¿Cuál es la razón para que en un mismo momento, el mismo acontecimiento haga reír a uno y echar pestes al otro? Simplemente depende del hecho de que no estamos en el lugar de la víctima.

Tenemos una perspectiva de acuerdo a lo que estamos viviendo. Mientras la víctima del *gag* sólo dispone de esta perspectiva con el paso del tiempo —lo acabamos de ver— cualquiera que asiste a un conflicto cómico sin participar en él la tiene inmediatamente. El espacio ha sustituido al tiempo aunque el principio es el mismo. Retomando el esquema de Walter Kerr: *comedia = tragedia + alejamiento espacial*. Por supuesto, este alejamiento puede ser mayor o menor según la sensibilidad de cada cual. Además, cuanto más grande es, más fuerte es la risa.

Se observará también que alguien que se ríe de una historia en la que ha sido la víctima en el pasado, es como si alguien saliera de sí mismo para verse víctima de una historia presente. La relación entre alejamiento temporal y alejamiento espacial es muy estrecha.

En resumen, para que un elemento (una situación, un personaje, un gesto, un diálogo, etc.) sea cómico, es necesario que se vea con perspectiva. Generalmente, ésta es temporal pero el alejamiento espacial puede sustituir al tiempo.

Ahora bien, ¿qué es esa perspectiva espacial, sino la del espectador de una obra dramática, que, tranquilamente instalado en la sala, asiste a los contratiem-

pos que los personajes están viviendo sobre el escenario o en la pantalla? Es exactamente la perspectiva que ya hemos visto al estudiar la ironía dramática difusa. La comedia es pues una explotación, entre otras muchas, de la ironía dramática difusa.

Un ejemplo clásico: **El regador regado**

Cojamos por ejemplo uno de los primeros *gags* de la historia del cine, un gran clásico: ***El regador regado***. El *gag* ha sido rodado en un solo plano fijo: un plano que nos muestra a un jardinero de perfil regando sus flores. Detrás de él se puede ver parte de la manguera. Tras un momento, un individuo entra en el plano y pisa la manguera sin que se dé cuenta el jardinero. El agua deja de salir. Extrañado, el jardinero mira por el extremo de la manguera. El bromista quita el pie y el jardinero se moja. Está furioso.

En realidad, hay varias ironías dramáticas en este «simple» *gag*. Todas generan risa (o sonrisa) aunque de carácter diferente:

1. La primera ironía dramática es clásica: el jardinero ignora que tiene un bromista a sus espaldas y que es la causa de que se interrumpa el caudal de agua.
2. La segunda es más sutil. Sabemos, por regla general, que no es mirando la boca de la manguera como encontraremos la causa o la solución al problema. Y esto es así siempre, aunque no haya un bromista detrás. Evidentemente el jardinero o bien lo ignora, o bien lo ha olvidado. Es una ironía dramática: la limitación humana abordada aquí es la ingenuidad.
3. La tercera es típica de todo *gag*. El jardinero es víctima de una mojadura. Con especto a este conflicto disponemos de una perspectiva puesto que no estamos en su lugar, por lo tanto nos divierte. El hecho de que no percibamos su malestar como él es una ironía dramática difusa; más adelante volveremos a verlo.
4. La cuarta ironía dramática parece estar vinculada a la anterior, aunque es diferente. Después de haber sido regado, el jardinero manifiesta su mal humor. Es una nueva limitación humana. Genera una nueva (son)risa y refuerza el *gag*. Si el jardinero no se hubiera quejado justo después de su aspersión, si no hubiera manifestado ninguna reacción (ni cólera, ni extrañeza, ni cansancio, etc.), nos quedaríamos con la ironía dramática número 3. Sólo tendríamos la mitad del *gag*. Para que sea completo necesitamos una prueba de que la víctima es consciente del conflicto. Más tarde volveremos sobre esta noción capital de reacción al *gag* (ver Aplicación 6: el payaso es sincero).

En el ejemplo precedente, se abordan nada más y nada menos que cuatro limitaciones humanas: la ignorancia, la ingenuidad, el malestar y la cólera. Se podría decir que el protagonista, si bien no es consciente de las dos primeras, sabe perfectamente que está sintiendo malestar y cólera. En ese caso, ¿dónde se encuentra entonces la ironía dramática? Es sutil pero está ahí. La perspectiva que nos ofrece nuestra posición de espectador nos permite calibrar mejor el alcance de los conflictos que vive el protagonista. Lo que nosotros percibimos y no siente la víctima de un *gag* podría formulare de la manera siguiente: «¡ah sí! estamos limitados, es la vida». El espectador sabe que la vida puede ser así, dolorosa e injusta; la víctima del *gag* se niega a admitirlo.

Esta actitud es muy humana. Tenemos muchos problemas para aceptar el fracaso o la desdicha. Son ataques contra nuestra vanidad. En todo *gag* existe ese concepto (ignorado por la víctima) de que la vida es también fracaso o desdicha, que el ser humano es tanto Salieri como Hitler, el tenista 350 de la ATP[2] o el último de la clase. Nos gustaría que la vida no fuera más que sol, la comedia nos recuerda la otra cara de la moneda. En este sentido, la comedia tiene algo de filosófico.

Aplicación 1: la comedia atenúa la identificación

Ya lo hemos visto cuando hemos abordado la ironía dramática en general: la perspectiva impide que se opere totalmente el fenómeno de identificación. Naturalmente hay muchos tipos de comedia. Algunos son tan sutiles que todo el mundo no los encuentra divertidos. Todos hemos oído hablar de los problemas entre Chéjov y Stanislavski, su escenógrafo, para convencerle de que sus obras eran comedias y tenía que tratarlas como tales. Un escenógrafo puede montar ***Esperando a Godot*** o ***Roberto Zucco*** de forma siniestra o, por el contrario, resaltar sus efectos cómicos. Obras como ***El asesino dentro de mí, La escuela de las mujeres, Frenesí, El misántropo, o Serie negra*** están muy cerca del límite que separa el tratamiento serio del burlón. En estos casos, está claro que la definición funciona. Pero cuando la comedia es predominante y deliberada (ver ***Jo, un cadáver revoltoso, Aterriza como puedas*** o ***Le Père Noel est une ordure***) queda claro que la perspectiva es demasiado lejana. El fenómeno de identificación es inexistente. En ***Jo, un cadáver revoltoso***, por ejemplo, Antoine (Louis de Funès) tiene miedo. La comedia es demasiado fuerte para que tengamos miedo con él.

Es por otra parte la razón por la que el procedimiento que consiste en dirigirse al público, y que está destinado precisamente a crear un efecto de distanciamiento en el teatro, funciona mejor en una comedia cinematográfica que en una película seria (ver ***El avaro, Todo un día, Una mujer y tres hombres, Una hora contigo***, los payasos de circo o, por supuesto, Laurel y Hardy con sus célebres miradas a la cámara). Dirigirse directamente al público en una película seria tiene algo de molesto. Peter Shaffer debía ser consciente de ello cuando adaptó su obra ***Amadeus*** para Milos Forman: en la película Salieri no se dirige al público, sino a un sacerdote, y se deja oír de vez en cuando su voz *en off*.

2. La ATP es la Asociación de Tenistas Profesionales, que establece las clasificaciones de los tenistas. Naturalmente son siempre los diez primeros los que captan la atención de los medios de comunicación aunque no están solos. Los demás también intentan dar lo mejor de sí mismos y su labor es igualmente «meritoria».

Aplicación 2: la comedia excluye el sufrimiento real

Al hilo de lo precedente: todo aquello susceptible de generar una fuerte e inmediata identificación en el espectador, por lo tanto de anular su perspectiva, no forma parte de la comedia. La sangre, las lágrimas, la muerte de un personaje querido, el sufrimiento intenso y sincero acaban con la comedia. Por supuesto, hace falta que ese sufrimiento sea moderado. Se puede reír de la sangre o de las lágrimas cuando son excesivas (no hay más que ver las películas de Monty Python).

Así pues, Buster Keaton puede caerse desde lo alto de un andamio, pero no quedarse en el suelo con una fractura abierta (***El cameraman***). Laurel y Hardy pueden ser envestidos por un tranvía —hasta el punto de que los paseantes no se atreven a mirar la escena— pero no pueden morir (***Radiomanía***). Tom y Jerry pueden ser aplastados por una apisonadora o saltar por los aires por efecto de la dinamita, sin embargo, tienen que salir más o menos indemnes. El cine mudo y los dibujos animados están repletos de ejemplos.

En cambio, al final de ***Un pez llamado Wanda*** Ken (Michael Palin) aplasta a Otto (Kevin Kline) con una apisonadora y eso, inmediatamente, nos incomoda. En efecto, la película es realista, a pesar de sus exageraciones. Nos hace, por lo tanto, pensar que Otto no puede salir de ésta. Vamos a asistir a la muerte de un personaje con carisma. Ya no es divertido.

Es, en parte, esta relación artificial con el sufrimiento la que empujó a los payasos del cine mudo a realizar verdaderas acrobacias. A pesar del blanco y negro y de la ausencia de sonido, el cine mudo y, en particular, el cómico mudo es extremadamente realista. Las acrobacias, las persecuciones eran reales y se rodaban en continuidad en un plano global. Cuando en ***El cameraman*** Luke (Buster Keaton) rueda la guerra de los Tongs desde lo alto de un andamio y éste se cae —permitiéndole así «inventar» el *travelling*— la escena de riesgo es totalmente auténtica. Keaton ha sido, por otra parte, uno de los más grandes especialistas de la historia del cine. Es una forma de realismo discutible ya que tanto Hitchcock, Bresson o Eisenstein, como los mismos Laurel y Hardy con sus famosas caídas fuera de campo, nos mostraron lo que el arte cinematográfico podía crear partiendo de artificios. Sin embargo, Walter Kerr [79] defiende la idea de que esta forma de realismo se acompañaba de una forma de artificialidad generada por ella: un payaso que cae del segundo piso y se levanta sin un cardenal, ni san-

gre, ni rasguños, es una abstracción. Ahora bien, para que esta abstracción, esta fantasía irrealista funcione, es necesario enseñar, precisamente, una caída real.

Aplicación 3: la comedia es artificial

Excluir el sufrimiento es una forma de artificialidad. De una manera más general, la comedia siempre tiene algo de artificial, de excesivo. Lo exagera todo: los objetivos, las motivaciones, las reacciones, los acontecimientos llegan hasta el paroxismo o hasta la obsesión.

Al comienzo de ***El hombre del cadillac***, Saroyan (Louis de Funès) se lleva por delante el coche de Maréchal (Bourvil). Podría haber ocasionado sólo una aleta abollada, sería poco más o menos realista, aunque no muy divertido. Por eso el «2 caballos» de Maréchal se queda deshecho y sólo conserva el volante en las manos. Y Maréchal añade: «Evidentemente, funcionará peor». Josef (Josef Svet), en ***¡Al fuego bomberos!***, únicamente tiene un objetivo del principio al final: vigilar la mesa con los lotes. Está tan obsesionado que ve ladrones por todas partes y acusa a todo el mundo.

La acumulación es, igualmente, un factor de exageración, y por ello es muy frecuente en la comedia. Si la «abuela» de Groucho Marx (por lo tanto, una abuela de ficción) se tuerce el tobillo yendo por la calle, no es muy divertido. Pero si, inmediatamente después, resbala sobre una caca de perro y se da contra un poste, nos reiremos. Y no nos reiremos de su torpeza sino de una nueva limitación humana que viene de la mano de la acumulación: la desgracia.

Aplicación 4: la comedia introduce un desfase

Dado que el drama serio y la comedia abordan los mismos temas —la ceguera, por ejemplo, puede llevarnos tanto a ***Edipo Rey*** como a ***Érase una vez un trasero***—, hace falta algo que dé perspectiva al espectador, que permita generar esa ironía dramática difusa tan necesaria. Ese algo es el desfase. Es la causa de todo lo cómico. Cuanto más fuerte es más ganas tenemos de reír. Es la falta de desfase la que hace tan dolorosa la escena de la violación de ***Ocurrió cerca de su casa***.

Este desfase puede tener lugar entre:

1. **La intención y el resultado**. Por eso el fracaso es un componente esencial de la comedia. Al comienzo, el payaso pretendía imitar al jinete o al acróbata, y sólo consigue caerse. En ***Bananas***, Fielding (Woody Allen) va hablando solo al volante de su coche. Aparca diciendo: *«... los mayores crímenes son los que afectan a la dignidad humana»*. Luego baja de su coche y desaparece súbitamente por una boca de alcantarilla. En la misma película intenta comprar discretamente una revista porno. Para ello la mezcla entre otras revistas serias. En el momento

de hacer la cuenta el cajero grita a través de toda la librería: *«Raf ¿cuánto vale Orgasmo?»*. En ***Manhattan***, Isaac (Woody Allen) da un romántico paseo en barca. Mete descuidadamente la mano en el agua y la saca llena de lodo. En ***Las desgracias de Alfredo***, Alfredo (Pierre Richard) aprieta el botón de un distribuidor futurista con la esperanza de conseguir algo dulce que comer y lo que consigue es una patada en la espinilla. ***Le péril jeune*** propone una alternativa divertida y eficaz a este principio: sitúa el resultado antes de la intención. En primer lugar, se escucha a un joven ensayar con su guitarra eléctrica. Luego pone un disco y escuchamos un solo de guitarra de mil demonios.

Las escenas de aprendizaje, que muestran la teoría (la intención) y la práctica (el resultado) constituyen grandes clásicos de la comedia. En ***La jaula de las locas***, Renato (Jean Poiret) enseña a Albin (Michel Serrault) a comportarse de una manera viril, lo que da lugar a la divertida escena de las tostadas. En ***El club de los poetas muertos*** John Keating (Robin Williams) enseña a sus alumnos a no andar en fila por el patio. Una de las escenas de ***El circo*** que se describe más adelante, la escena de ***El imperio del león*** descrita en el capítulo 1, o algunas de ***El burgués gentilhombre*** son bonitas escenas cómicas de aprendizaje.

2. **Palabra y acción**. En ***Esperando a Godot*** Vladimir repite *«Yo me voy»* y no se mueve. En ***Le Père Noel est une ordure***, Pierre y Thérèse se comen trabajosamente los bombones que el señor Preskovich ha enrollado con sus axilas mientras dicen *«Es delicioso, se comen sin hambre»*. En ***El burgués gentilhombre*** el profesor de filosofía se enfada después de haber predicado contra la ira.

3. **Situación y motivación, o situación y acción**. En ***Víctor, o los niños al poder***, Ida es una graciosa joven que sufre de ventosidades crónicas. En ***Con faldas y a lo loco***, Jerry (Jack Lemmon), disfrazado de mujer ha seducido a Osgood (Joe Brown), que se plantea seriamente casarse con él. Joe (Tony Curtis) le dice que corre el riesgo de que sea un tanto difícil. Jerry está de acuerdo: en efecto, va a ser necesario convencer a la madre de Osgood. Es el desfase entre lo que debería ser la reacción normal de Jerry y la que tiene en la película lo que genera el efecto cómico. En ***Annie Hall***, Alvy (Woody Allen) y Annie (Diane Keaton) conversan en una terraza. Acaban de conocerse e intercambian algunas trivialidades sobre la fotografía. En la pantalla y bajo la forma de subtítulos aparece lo que cada uno piensa: *«Me pregunto cómo estará en bolas»*, *«Esperemos que no sea un patoso como los otros»*, *«Ni que estuviera en un programa cultural»*...

4. **Normalidad y anormalidad**. Un salteador de caminos ataca a Jack Benny: *«¡La bolsa o la vida!»*. Y Jack Benny se lo piensa. Las abuelas de ***Arsénico por compasión*** cometen crímenes con un candor que desarma. En ***Compañeros de juerga***, un veterinario cura a Hardy como si fuera un perro. Francis Veber utilizó ese mismo desfase en ***Los fugitivos***, probablemente sin saber que Laurel y Hardy ya lo habían hecho antes que él. A este respecto, Veber ha explicado varias veces que al principio esta escena era interpretada por un médico de verdad y que no le parecía divertida. Y con razón: el médico actuaba normalmente. Hasta el día en que se le ocurrió sustituirlo por un veterinario, lo cual genera un desfase cómico.

En *Cruzadas*, una anciana que va a buscar agua es confundida con una terrorista por un francotirador —la escena tiene lugar en Beirut. Dispara. Cae muerta. En el momento es un tanto siniestro. De repente, la mujer se endereza y se pone a hablar: «*... No hay manera de hacer tranquilamente este trabajo de ir a buscar agua (...) Sangro, es molesto (...) Gracias a Dios que por lo que se refiere a la salud...*». El desfase excluye el sufrimiento y nos permite (son)reír.

En un *sketch* de ***Monstruos de hoy*** un personaje ve una película en la que se fusila a un grupo de guerrilleros contra un muro. Le parece que esa pared estaría muy bien en su jardín. Siguiendo el mismo espíritu, en ***Idées noires***, un desesperado se inmola con un bidón de gasolina y los curiosos se escandalizan por el derroche de gasolina.

Otro ejemplo: las escenas de simulación, en las que los personajes hacen como si estuvieran en una situación dada. En cierto modo, la ficción dentro de la ficción. En ***Up, up and away***, Oscar (Jack Klugman) intenta ayudar a Felix (Tony Randall) a superar su miedo a los aviones. Para eso, le propone hacer como si su salón fuera el interior de un avión, y ver si dentro se siente cómodo, lo cual da lugar a una sabrosa escena.

Cuidado con el desfase. Puede generar un efecto cómico involuntario. En ***Salto en el vacío***, Ponticelli (Michel Piccoli) declara: «*Tengo derecho a hacer lo que quiera ¿no? Estoy en mi casa*». E, inmediatamente, se tira por la ventana. No se espera que sea divertido pero el desfase es tal que no podemos reprimir la risa. En ***Psicosis 2***, Norman Bates (Anthony Perkins) está con su madre en la cocina. Él le pregunta si quiere un bocadillo. Ella responde: «*No*». ¡Coge entonces una pala y la mata de un sonoro golpe en el cráneo!

Aplicación 5: la comedia denuncia

La perspectiva que la comedia genera es ideal para denunciar un defecto (los celos, la idiotez, la avaricia, etc.) o un crimen (el nazismo, el racismo, etc.), ya que aporta la distancia crítica que todo espectador necesita para juzgar. Con el drama serio, la identificación es más fuerte. Estamos con el protagonista. Si nos preocupamos por los celos de Otelo y compartimos su deseo de librarse de ellos, podremos juzgar los de Sganarelle (***Sganarelle o el cornudo imaginario***), o los de Bruno en ***El estupendo cornudo*** o los de Orville Spooner (Ray Walston) en ***Bésame tonto.***

Añadiremos, no obstante, que la comedia denuncia bien los defectos o situaciones que todos conocemos, porque forman parte de la naturaleza humana o de nuestra cultura. ¿Cómo adoptar esa distancia crítica con relación a una situación, un personaje o un acontecimiento si no sabemos si lo que estamos viendo es real o cuenta con un desfase? En ***Brutos, sucios y malos*** Scola muestra a los niños de un barrio de chabolas a los que durante el día se encierra en un parque con alambradas. Si la escena tuviera lugar en un barrio burgués, el desfase sería evidente, con lo que nos reiríamos. Pero en un barrio de chabolas tan sórdido como el que nos muestra Scola, podemos imaginar que es un tratamiento normal. Nos asombra más que nos divierte. Si un autor desea denunciar una situación que nadie conoce, no sólo le interesa utilizar un tratamiento serio, sino que realmente no tiene otra opción. Es lo que hace Tavernier en ***Ley 627***, Oliver Stone en ***Platoon*** o Costa-Gavras en ***Z***, ***La confesión***, ***Desaparecido*** y ***Estado de sitio.***

Aplicación 6: el payaso es sincero

Si el espectador cuenta con perspectiva, la víctima del *gag* sin embargo no debe tenerla. Si muestra que es consciente del alcance de lo que le está pasando (por ejemplo, riéndose), «rompe» la risa del espectador. En el ejemplo de ***El regador regado*** hemos visto que si el jardinero no hubiera reaccionado, nosotros no habríamos tenido más que la mitad del *gag*. Pero incluso puede reaccionar como nosotros. Puede reírse de lo que le está sucediendo, o puede darle lo mismo. En este caso, su reacción destruye, sencillamente, la primera mitad del *gag*.

Por regla general, la risa debe venir de la sala y no del escenario o de la pantalla. Buster Keaton, «el hombre que no se reía nunca», entendió el principio a la perfección. Aunque realmente fueron sus padres los que lo entendieron y se lo transmitieron casi a la fuerza hasta la neurosis. Keaton comenzó siendo un niño (4 años) en el espectáculo de variedades de sus padres. «*Mi padre y yo teníamos la costumbre de intercambiar escobazos*, explica Keaton [78], *lo que me hacía caer. Si tenía la desgracia de sonreír, el golpe siguiente era más fuerte. Todas las correcciones que he recibido de mis padres, las he recibido delante de los espectadores. Ni siquiera podía quejarme*». Por eso en sus películas Keaton no sólo no se ríe nunca, sino que en realidad no muestra ninguna emoción; lo cual en su caso facilita la ausencia de sufrimiento, de la que venimos hablando.

De todo lo dicho, ¿se desprende que un personaje dramático no debe reírse? La mayoría de los cómicos son menos imperturbables que Keaton. Tenemos en mente las imágenes de Charlot riéndose o sonriéndose. Sólo puede permitírselo si no es la víctima del *gag*, lo que en el caso de Chaplin sucede con bastante frecuencia. En la vida, el fenómeno es el mismo cuando un individuo cuenta una historia graciosa. Puede reírse con su público siempre y cuando no sea él la víctima de la historia. Es lo que sucede, la mayor parte de las veces, en sociedad, pero no suele ocurrir en un espectáculo de variedades. Cuando Coluche, Pierre Desproges o Bernard Haller cuentan una broma de la que han sido víctimas, la mejor opción es permanecer serios y pasar por ingenuos.

Además, aunque un personaje no sea la víctima de un *gag*, hay reacciones más divertidas que incluso aquélla que se supone tiene que tener el espectador. La consternación o la fascinación son, a menudo, muy eficaces. Son, en realidad, las reacciones modelo de los payasos blancos, tanto en un sentido estricto (es decir, en el circo) como en un sentido más amplio. Cuando Sganarelle (***Don Juan***), Stan Laurel, Bruno (Vittorio Gassman en ***La escapada***) o Perrin (Pierre Richard en ***La cabra***) hacen el indio, la reacción de Don Juan, Oliver Hardy, Ro-

berto (Jean-Louis Trintignant) o Campana (Gérard Depardieu) resulta gratificante para el espectador. En cierta manera, toman al espectador por testigo. Y, sin embargo, no podemos decir que se identifiquen con nosotros. Los payasos blancos disponen de perspectiva con respecto a los payasos serios, y nosotros aún más que ellos. De hecho, la consternación puede considerarse como un pequeño conflicto, como una limitación humana, ella misma generadora de humor. Nos reímos doblemente: primero, de la payasada del serio; y luego de la consternación del payaso blanco.

En realidad, no sólo la risa le está prohibida al payaso. La desenvoltura también. La víctima de un *gag* debe ser lo más sincera posible. Cuando Charlot, vestido con harapos, saca un pañuelo para limpiar el banco donde va a sentarse, debe ser lo más auténtico posible.

Walter Kerr [80] declara adorar a todos los payasos del mundo salvo a aquellos que no se comprometen totalmente con lo que están haciendo. A este respecto, cita un *gag* de Tati en el que éste coge su bastón y su sombrero, y coloca el sobrero sobre aquél en lugar de ponérselo en la cabeza. Kerr no reprocha a Tati el copiar un *gag* ya utilizado por W.C. Fields sino por no creer en él, por situarse fuera de la comedia y por mostrar que lo ha fabricado. Tal vez por estas razones el estilo de Tati es tan particular. Rara vez nos autoriza a dejarnos ir —sobre todo si tenemos en cuenta que no explota mucho sus *gags*. La comedia de Tati tiene algo de conceptual.

Una demostración magistral: *El circo*

La aplicación de lo que acabamos de ver lo encontramos, mayoritariamente, en una película notable y curiosamente poco conocida de Chaplin: ***El circo***. Ella por sí sola constituye una reflexión muy convincente sobre la comedia. De manera accesoria es un descenso a los abismos, algo megalómano, del payaso Charlot, que deja sobreentender que él es más divertido que los payasos clásicos.

Estamos en un circo. En la pista, los payasos están corriendo sobre una alfombra mecánica circular y se caen. Los espectadores bostezan. Llega Charlot perseguido por un policía. Enfrascados en su persecución, los dos hombres entran en la pista, ambos se suben en la alfombra mecánica aunque en sentido contrario y siguen con la persecución aunque en realidad no se mueven del sitio. Chaplin explota la situación y, esta vez, los espectadores (tanto los del circo, como los de la película) se ríen. ¿Por qué? En primer lugar, porque, en oposición a los payasos, Charlot tiene una motivación y es sincero. Después porque genera una desfase entre la utilidad «normal» de la alfombra mecánica y el uso que él le da.

El director del circo decide contratar a Charlot como payaso. Le pone en mitad de la pista y le pide que sea divertido. Inmediatamente, por supuesto, Charlot pierde toda espontaneidad y se vuelve siniestro. El director decide entonces enseñarle una serie de *sketchs* clásicos, que en nosotros no generan más que sonrisa, pero que en Charlot provocan grandes carcajadas, para gran asombro del director. Presenciamos, por lo tanto, una escena de aprendizaje. Charlot representa los *sketchs* a su manera, los estropea provocando, así, la cólera del director, mientras nosotros nos divertimos. Más tarde, el director comprende que es mejor pedirle que sea él mismo en lugar de forzarle para que sea divertido. Le pide que se encargue de los accesorios —torpe, no hay ni que decirlo— aunque sin decirle que es la primera atracción del circo. Cuando Charlot termina por descubrirlo, se convierte en un ser consciente de su humor, aunque eso no altera su calidad. Hasta el día en que su amor no correspondido por una amazona hace que no tenga del todo la cabeza en lo que está haciendo.

Ha quedado claro que ***El circo*** es una reflexión acerca de la sinceridad del payaso. Pero es también una serie de variaciones sobre la naturaleza y los mecanismos de la comedia. En unas ocasiones, los únicos que se ríen son los espectadores del circo, en otras somos nosotros. Unas veces nos reímos con ellos de lo mismo, otras nos reímos de la risa de Charlot.

Una forma muy particular de *gag*

En ***Vacaciones***, un caballero (Charles Chaplin) acaba de recibir una carta de su mujer: *«Si sigues bebiendo, me iré a vivir a otro sitio»*. Le vemos llorar de espaldas.

Se da la vuelta y lo que realmente está haciendo es agitar una coctelera. Este tipo de *gag*, que se podría calificar de ilusión óptica, ha sido ampliamente utilizado por Harold Lloyd y Benny Hill. Parece que Lloyd pinta. La cámara retrocede: él sólo mira un lienzo que ha sido pintado por otro. Tenemos la sensación de que Lloyd está en un coche. En realidad está al lado, en un segundo plano y montado en una bicicleta. Parece que Benny Hill está sentado en compañía femenina, le vemos con sus manos sabiamente colocadas sobre la mesa, mientras sus vecinas tienen un aire curiosamente ultrajado. Benny Hill se levanta: eran brazos falsos.

En esos casos, la víctima del *gag* no es otra... que el espectador. Entonces, ¿dónde está la ironía dramática? A priori, se aborda bien una limitación humana: la ceguera o la ignorancia, aunque no hay ironía dramática puesto que la víctima de la limitación es el propio espectador. En realidad sí existe ironía dramática, pues el espectador no es la víctima por mucho tiempo. En el momento en que se da cuenta, se ríe de sí mismo retrospectivamente. La perspectiva espacial que ya hemos abordado se ve sustituida por la perspectiva temporal de la que habla Walter Kerr [80]. Y después hay una segunda ironía dramática, cuya víctima no es ni el personaje, ni el espectador sino el autor. En efecto, nosotros nos reímos con él de su duplicidad.

C. ALCANCE DE LA COMEDIA

El payaso triste

Se ha escrito mucho sobre la tristeza del payaso. Aunque está totalmente justificada me parece que puede querer decir dos cosas diferentes. Si la palabra «triste» se utiliza en el sentido de serio, de alguien que no se ríe, su tristeza hace referencia al fenómeno analizado en la aplicación 6. Sin embargo, el término «triste» también puede referirse simplemente al tema de la comedia: la limitación humana. Entre todos los seres humanos, el payaso es el que mejor entiende la naturaleza de la vida. De cierta manera, «triste» toma el sentido de «lúcido», y no de «desesperado».

Una conocida historia ilustra bien la posición del payaso. Un individuo deprimido, al borde del suicidio, llega a la consulta de un médico. Éste le aconseja que se relaje y se ría; parece que en ese momento hay un payaso muy divertido en la ciudad. Y el individuo le responde: *«Soy yo, el payaso muy divertido».*

En el capítulo dedicado a los obstáculos ya señalé que la comedia trataba tanto los obstáculos internos como los externos. ¿No sería una prueba más de la lucidez del payaso? Éste sabe —o presiente— que no hay realmente obstáculos internos, que todas las limitaciones humanas, tanto la mala suerte como nuestras neurosis, merecen la misma burla.

El tratamiento más verídico

Walter Kerr [80] desarrolla la idea de que tragedia y comedia son dos caras de una misma moneda que es la vida. De hecho, si la comedia es al drama serio lo que la sombra es al sol, o el yin al yang, eso quiere decir que forma parte de un todo, que una imagen de la vida sin comedia es una falsa imagen. Ésta es en parte la razón, en mi opinión, por la que tanto Ionesco como Beckett produjeran un teatro de lo absurdo más logrado que el de Pinter, cuyas obras son desesperadamente serias. Anouilh decía de ***Esperando a Godot*** que era un pensamiento de Pascal representado por Fratellini. De esta manera, rendía un homenaje a la visión de Beckett, que consiste en utilizar los elementos de la comedia para hablar de la vida.

Risas y lágrimas

Si la comedia da una imagen más ajustada de la vida, ¿no habría, por lo tanto, que escribir más comedias puras? No necesariamente. La comedia tiene un inconveniente, acabamos de verlo: no facilita la identificación. Si un autor quiere que su espectador sienta las experiencias y las emociones de su protagonista, si quiere que participe lo más posible en una historia, tiene que optar por un

tratamiento serio. Pero nada le impide incluir, aquí o allí, elementos de comedia. Horace Walpole [152] decía que el mundo es una comedia para los que piensan y una tragedia para los que sienten. Ahora bien, como todo ser humano siente y piensa, utiliza a la vez su intelecto y su afecto, una imagen ajustada de la vida sería aquélla que mezcle lo serio y lo cómico.

Es decir, en vez de proponer un único tratamiento, a la manera de la comedia clásica, el autor puede alternarlos o mezclarlos, como las obras medievales o los espectáculos de *nô* que, desde hace siglos, alternan dramas serios y bromas (los *kyôgen*). Muchos grandes autores lo han hecho, Molière y Shakespeare los primeros. Corneille hasta lo convierte en tema de una de sus obras (***La ilusión cómica***). Y podemos añadir a la inmensa mayoría de los autores del siglo XX. Presintiendo probablemente que la tragedia estaba muerta (ver el capítulo 3), los autores modernos y contemporáneos salpimentaron sus obras con humor, aunque éste llegase con frecuencia a chirriar[3].

Hay comedia hasta en la obra de Bergman. En ***El séptimo sello*** el protagonista, el herrero cornudo y el caballerizo —que nos hace pensar en el Sganarelle de ***Don Juan***— nos proporcionan maravillosos momentos de humor. Recordemos, además, que Bergman rodó varias comedias conyugales en los años 50. Incluso Tennessee Williams, de quien no se puede decir que tuviera un temperamento que se prestaba mucho a la risa, hizo sus pinitos en la comedia: ***Reajuste matrimonial*** cuenta los sinsabores de dos parejas de recién casados.

Magnolias de acero y ***Tocando el viento*** se basan en una alternancia entre el melodrama y la comedia. Robert Harling y Marco Herman nos hace pasar de la risa a las lágrimas con gran maestría. Tal vez nos den, así, una imagen más ajustada y más objetiva de la vida.

Temas a priori tan graves o serios como ***Thérèse*** (sobre la vocación de santa Teresa) o ***Roberto Zucco*** (sobre un asesino odioso) están impregnados de humor. En la obra de Koltès, hasta en el momento en que Zucco coge a una mujer como rehén y amenaza a sus hijos, el autor encuentra la manera de hacernos reír (o sonreír, según la receptividad del espectador y la opción del escenógrafo) junto con los curiosos que asisten a la escena. ¡Y funciona! Es cruel pero es la vida misma.

Cuatro grandes categorías de películas mezclan constantemente los dos tipos de tratamiento. Se abordan la miseria, el desempleo, el hambre, la criminalidad y las distintas humillaciones:

- Las películas de Chaplin.
- Las películas de Pagnol.
- Las comedias italianas (***A caballo della tigre, Sembrando ilusiones, Los complejos, La escapada, Habitación para cuatro, Monstruos de hoy, Una mujer y***

3. Ver Allen, Anouilh, Beckett, Billetdoux, Blier, Brecht, Buñuel, Capra, De Filippo, Dürrenmatt, Fellini, Forman, Giraudoux, Grumberg, Ionesco, Koltès, Obaldia, Sarraute, Sautet, Shaw, Chéjov, Tavernier, etc.

tres hombres, *¡Qué viva Italia!* *Aventuras y desventuras de un italiano emigrado*, *Perfume de mujer*, *Rufufu*, *Vida difícil*, etc.).
— Las comedias sociales inglesas (*Full monty*, *Lloviendo piedras*, *Café irlandés*, *Tocando el viento*, etc.).
— Y las hermanas espirituales de las comedias italianas o inglesas (*¡Al fuego bomberos!*, *El asesino dentro de mí*, *Si nos comemos a Raúl*, *Bésame tonto*, *El apartamento*, *Je vais craquer*, *M.A.S.H.*, *Los productores*, *Los locos defensores de la ley*, *Serie negra*, *Juventud sin esperanzas*, *Trabajo clandestino*, *Une époque formidable*, *Venga a mi casa tengo una amiga*, etc.). También se podría citar *Les bronzés* y *Les bronzés font du ski*, que, a priori, parecen estar muy lejos del humor italiano y que, sin embargo, tiene una amargura que los acerca y que no encontraremos en las posteriores películas de los actores del Splendid.

Al interesarse por lo social, lo político y lo psicológico, y al atreverse a ir muy lejos en su crudeza, los italianos nos ofrecieron, entre 1958 (***Rufufu***) y 1979 (***La terraza***), un estilo de comedia que a mis ojos es más ajustado que la loca comedia americana y sus finales felices. Es, en parte, lo que diferencia por ejemplo al teatro de Feydeau, que no tiene repercusiones, del de Anouilh, que da allí donde más duele.

En cuanto a la mezcla de comedia y seriedad, Age [1] señalaba: *«... En* ***Rufufu****, uno de los personajes principales termina bajo un tranvía y muere. El distribuidor de la película se oponía a una solución tan fuera de lo corriente. Es cierto que hasta ese momento los únicos que morían en las películas cómicas eran aquellos que iban a dejar una gran herencia (en ocasiones indispensable para que avanzara la intriga). La muerte del personaje de* ***Rufufu*** *representaba una novedad positiva. Era una pequeña pausa que daba relieve a los momentos cómicos. Ahora todo el mundo sabe que para hacer reír hay que dejar de intentar hacer reír de vez en cuando. "Después de ese episodio de* ***Rufufu****, comprendí que en una comedia puede pasar cualquier cosa", nos dice Germi».*

Recordemos que Age es, junto con su cómplice Scarpelli, el guionista italiano de comedia más conocido, aunque todos merecen un homenaje. Sin los Sonego, los Maccari, los Cecchi D'Amico, los Benvenuti-De Bernardi, etc., la comedia italiana no hubiera sido lo que ha sido.

Si los guionistas italianos se merecen un homenaje, hay un hombre en el otro extremo de Europa que también tenemos que nombrar. Se trata de David Aukin [5], jefe del departamento de ficción de Channel Four, que ha coproducido un buen número de películas británicas en estos últimos años y que decía: *«¡Antes que nada el guión! (...) Cuando llegué a este puesto me di cuenta de que muchas películas empezaban a rodarse antes de que el guión estuviera terminado. Soy conocido, me temo, por ser muy riguroso en este punto».* David Aukin dedica el equivalente a millón y medio de euros al año a promover la escritura de una cincuentena de guiones. ¿Existe un David Aukin en Europa?

Gravedad y gravedad

La comedia, y mejor aún la mezcla comedia-seriedad aparece por lo tanto como el género más rico y más ajustado. Por ello es lamentable que algunos autores —Francia dispone de algunos de estos especímenes— sean tan serios como inaccesibles. Montesquieu [104] decía que la gravedad es el escudo de los tontos. Tal vez exagera un poco. Hemos visto que en ocasiones hacía falta un tratamiento serio en función del tema y del efecto deseado. Pero hay gravedad y gravedad. Un tratamiento serio y accesible (ver ***Edipo Rey***, ***Macbeth***, ***Ciudadano Kane***, ***Platoon***, etc.) no es lo mismo que una obra grave y hermética. Para La Rochefoucauld [89], esa gravedad va destinada a ocultar las carencias del espíritu. *«¡Por amor a Dios sed divertidos!»* decía Howard Hawks [61] a los estudiantes de cine.

Un género menospreciado

A pesar de su nobleza, y de su utilidad, la comedia es un género, a menudo, menospreciado. Una obra seria malograda será tachada de difícil o de ambiciosa. Una comedia, en cambio, inmediatamente será tachada de vulgar. Los Oscar, los César y las Palmas de Oro rara vez recaen en comedias. De la misma manera, un actor cómico tiene que esperar a un papel serio para ser tenido en cuenta (Coluche con ***Adiós pelele***). Este fenómeno puede deberse a varias causas:

1. La comedia, acabamos de verlo, es un ataque a la vanidad humana. Nos recuerda nuestra condición humana; pone en escena los obstáculos del inconsciente. La tragedia y, actualmente, los dramas serios dan al ser humano una importancia de la que tal vez carece, pero que le halaga. Los autores y los críticos tienen, como todo el mundo, tendencia a tomarse demasiado en serio.
2. Carecemos de perspectiva. La mirada que cada cual echa sobre su vida es más quejumbrosa que burlona. Encontramos nuestra vida alternativamente trágica o melodramática, en ocasiones alegre —cuando, momentáneamente, no hay conflicto—, aunque rara vez cómica. Y todavía más a corto plazo.
3. De todos los tratamientos, la comedia es el que requiere mayores dosis de talento. Es difícil de manejar y exige un mínimo de técnica. Es más fácil ser grave que hacer reír. En ***La crítica de La escuela de las mujeres***, Molière pone lo siguiente, en boca de Dorante: *«Encuentro que es más fácil entonarse con grandes sentimientos, que desafiar en verso a la Fortuna, acusar al Destino y clamar injurias contra los Dioses que abordar, como debe hacerse, el ridículo de los hombres, y presentar convenientemente sobre un teatro los defectos de todo el mundo».* Lo que confirma Mario Monicelli [103]: *«Es, para mí, más fácil hacer una película dramática que una cómica».*

Como corolario a todo lo dicho precedentemente, hay menos comedias que dramas serios, y probablemente también menos comedias logradas que dramas serios logrados. En el cine, la comedia representa un número reducido de películas, por ello la han asimilado a un género, la han metido en el mismo ca-

jón que las películas policíacas, el western o la «comedia» musical (ver el capítulo 3). Hawks [61] decía que lo más difícil de este mundo era dar con una historia divertida.

4. Y si el payaso se ve a igualmente menospreciado en el presente por parte de algunos intelectuales, y lo fue en el pasado por parte de la Iglesia, ¿ no es debido simplemente a que se trata del ser humano que con más lucidez mira la vida, el más inteligente, y a la vez tan astuto como el diablo ? El menosprecio del que es objeto el payaso sería más bien miedo u odio. Tal vez para luchar contra esa insoportable perspicacia los príncipes tenían buen cuidado en elegir bufones feos o deformes.

Observaremos, no obstante, que el menosprecio que sufre la comedia viene, esencialmente, de aquellos que disponen de la palabra (críticos o profesionales) y no del público en general. En Francia, los mayores éxitos cinematográficos son tanto comedias (***La cabra, El hombre del cadillac, La gran juerga, La guerra de los botones, Tres hombres y un biberón, La vaca y el prisionero, Los visitantes***, etc.) como películas de aventuras (***Ben Hur, Hasta que llegó su hora, El día más largo, El puente sobre el río Kwai***, etc.). Ante la imposibilidad de reírse de su vida, el espectador va al cine o al teatro a reírse de la vida de los demás. En Estados Unidos, si nos atenemos a las estadísticas, son los cuentos de hadas modernos (***Batman, Tiburón, E.T. el extraterrestre, La guerra de las galaxias, Indiana Jones, Parque Jurásico***, etc.) los que más éxito cosechan. Lo que quizás denote una diferencia de mentalidad entre los dos pueblos.

La historia no lo dice, pero podemos apostar a que la mujer que daba vida a su teatro de miga de pan en el gueto de Vilnius hacía reír a sus espectadores.

Un género terapéutico

Es preciso decir que la risa es necesaria para el hombre, puesto que ejerce sobre él un efecto curativo. En su artículo sobre ***L'humour*** [50], Freud explica que la actitud jocosa es una negación del dolor, la proclamación de la invulnerabilidad del yo, la afirmación del principio del placer, que presenta la gran ventaja de hacer que no abandonemos el terreno de la salud psíquica, al contrario de otros recursos de defensa contra el dolor (como la neurosis, la locura, la embriaguez, el éxtasis o replegarse sobre uno mismo).

Muchos estudios han puesto de relieve la influencia de la risa sobre la salud mental y física, sobre la disminución del estrés y el aumento de la longevidad. En la década de 1970 un periodista americano, Norman Cousins, se enteró de que padecía una enfermedad muy grave: la espondilartritis anquilosante. Decidió curarse a través de la risa. Dedicó su tiempo a ver películas cómicas, a leer historias divertidas, a desternillarse de risa. Resultado: se curó. La historia es verídica.

La comedia tiene otra característica psicosomática: desconecta el hemisferio izquierdo, hace que el receptor baje la guardia. La risa es una forma de hipnosis. Por eso resulta tan útil a la hora de transmitir una idea. Un espectador

que se ríe entiende mejor aquello que se le está diciendo; es más fácil de convencer.

Por su carácter involuntario e irreflexivo, la risa consigue que el contenido del mensaje alcance profundamente a aquél a quien va destinado.

D. LA TÉCNICA DE LA COMEDIA

A falta de ser divertidas, y a pesar de los suspiros de Cliff (Woody Allen) en ***Delitos y faltas***, todas las ideas teóricas precedentes tienen un único objeto: orientar la técnica de la escritura de comedias. Los consejos que siguen, lógicamente, se derivan de lo que acabamos de ver:

1. Antes de nada, hay que burlarse de los personajes. Es fácil de decir, pero difícil de hacer. Muchos autores o se lo toman demasiado en serio, o se encariñan demasiado con sus personajes para llegar a burlarse de ellos. Tal vez sea útil ser capaz de burlarse de uno mismo para llegar a burlarse de su protagonista. Lo cual es como decir que para escribir una comedia quizás haya que tener sentido del humor. ¿Es una novedad?

2. Escenificar el fracaso, lo cual no es más que una manera de burlarse de los personajes. Esquemáticamente el drama puede ser comparado con ir franqueando una serie de obstáculos cada vez más altos. El protagonista no alcanza inmediatamente su objetivo, sino que se acerca. En la comedia, sin embargo, la primera pared ya es demasiado alta para el protagonista. Y no sólo tiene que medirse con otra, sino que eso le pone de mal humor.

3. Hay que poner de manifiesto que los personajes están convencidos. Tienen obsesiones vanas, limitaciones ridículas, pero eso les absorbe. En otras palabras, no tienen ninguna perspectiva ni sobre sí mismos, ni sobre lo que viven. Esta regla se refiere igualmente a actores que deben representar una comedia lo más seriamente posible. Los actores que representan a Feydeau y dan la sensación de estar diciendo al espectador *«¿se dan cuenta de lo divertido que soy?»* echan a perder buena parte del espectáculo.

4. Mantener la perspectiva del espectador evitando el sufrimiento, y para ello hay que exagerarlo todo y crear desfases. Normalmente este método no es consciente. Los autores que tienen sentido del humor lo aplican sin darse cuenta. Aunque puede ser interesante conocer el principio. Si Veber hubiera tenido en cuenta algún «desfase», cuando estaba bloqueado en su escena del médico (ver ***Los fugitivos***), no le habría costado seis meses encontrar una solución.

5. Mantener la perspectiva del espectador instalando una o más ironías dramáticas (pesadas). No por casualidad la ironía dramática está omnipresente en la comedia.

6. Concentrarse tanto en el elemento cómico generado por el carácter de cada cual, como en el elemento que se desprende de una situación, en lugar de depender únicamente de los *gags* locales o de los diálogos graciosos, sobre todo cuando ambas herramientas son excluyentes.

7. Utilizarlo todo, hasta el final. Ya hemos visto que el *milking*, a menudo, desemboca en la comedia. Existe una lógica para explicar esto: la risa al igual que la creatividad son patrimonio del Niño Libre. Lo cual nos lleva al último de los consejos.

8. Mimar a su Niño Libre (ver última parte del capítulo 7).

10
Desarrollo

«Los motivos se repiten a todas las escalas».
(Benoît Mandelbrot [95])

«...en dos horas serán expuestos sobre nuestra escena».
(Romeo y Julieta)

A. DE LO GENERAL A LO LOCAL

Todos los mecanismos que acabamos de examinar son válidos tanto para una obra dramática de dos horas como para una escena de dos minutos. En otras palabras, las pequeñas historias deben construirse de la misma manera que la gran historia de la que forman parte. El anexo dedicado al cortometraje nos permitirá volver a tratar acerca de este principio.

La mayor parte de las escenas deben contener conflicto. Si éste es dinámico, lo cual es deseable, quiere decir que en las escenas tiene que haber un protagonista, un objetivo, algunos obstáculos, un segundo acto, un clímax y, si es posible, un *crescendo*. Por lo tanto, tiene que incluir una acción local cuya unidad debe ser respetada.

Aristóteles y la coliflor

En realidad, la estructura de una obra dramática es lo que el matemático francés Benoît Mandelbrot denomina un conjunto fractal. El principio de la teoría fractal, enunciada en 1975, es simple: formas que, a priori, parecen caóticas, desordenadas o informales se basan, en realidad, en una estructura simple que se reproduce a múltiples escalas. Es decir, que el motivo es el mismo ya se observe de lejos o de cerca. Esto se aplica a toda clase de conjuntos: las nubes, la nieve, la coliflor, los bronquios, un relámpago, las costas bretonas, la distribución de las galaxias, algunas partituras de Bach, etc.

Hemos visto que el tercer acto de una obra dramática podía poseer, al igual que el todo del que forma parte, su propio incidente desencadenante, que he-

mos llamado el golpe de efecto, y su propio clímax. Esa estructura simple que se compone de 3 actos, un *crescendo* y un clímax existe a todas las escalas, desde la frase de un diálogo hasta la totalidad de la obra [NOTA: cuidado, el número de escalas no es infinito].

Se puede sobrepasar el marco de la obra dramática, y considerar la vida entera del protagonista —de la que la obra no cuenta más que una parte—, y encontraríamos la misma estructura. O también pasar a una escala superior, de la vida de un individuo a la de su familia, de la de su familia a la de su pueblo, de la de su pueblo, etc., etc., y así llegar hasta la mayor escala conocida: la del universo. El *big bang* fue su incidente desencadenante, pero el relato está inacabado. No conocemos ni el clímax, ni la respuesta dramática y menos aún el tercer acto. Suspense... Dicho esto, algunas religiones soportan mal la incertidumbre y predicen un clímax: el Apocalipsis.

Así pues, la vida de un ser humano es un conjunto igual de fractal que el de un personaje de ficción, tal y como la presenta la obra dramática.

Protagonista, objetivo y obstáculos locales

La mayor parte de las veces, el protagonista de una escena es el protagonista de la obra. Es lógico. Sin embargo, su objetivo local (es decir, el objetivo a corto plazo) rara vez es su objetivo general. Normalmente se trata de un subobjetivo del objetivo general, o un medio local que permite al protagonista alcanzar su objetivo general. Dos ejemplos entre mil bastarán para comprenderlo.

En ***Tartufo,*** la familia de Orgón tiene por objetivo deshacerse de Tartufo. En la escena V del acto IV, Elmira intenta convencer a Orgón de que Tartufo es un hipócrita. Es su objetivo local. Para eso, empieza por esconder a Orgón bajo una mesa, después intenta seducir a Tartufo (subobjetivo particular). Obstáculos locales: Tartufo presiente la encerrona y se resiste a caer en la trampa que Elmira le tiende. Y Orgón tarda un cierto tiempo en dejarse convencer y aparecer —lo cual genera un conflicto adicional a Elmira cuando Tartufo pasa al acto.

En ***Misery,*** Paul Sheldon (James Caan) tiene por objetivo general escapar de la enfermera (Kathy Bates) que lo secuestra. En una de las escenas de la película, intenta que se beba un somnífero. Es su objetivo puntual, al que se van oponiendo una serie de obstáculos que le impedirán alcanzar el objetivo hasta el clímax local: la enfermera hace caer el vaso que contiene el somnífero. Por ello, en las escenas siguientes, Paul Sheldon cambia de objetivo local mientras mantiene su objetivo general.

Sucede, sin embargo, que en ocasiones el protagonista de una escena no es el protagonista de la obra. No importa. El protagonista de la obra puede, localmente, en su intento por alcanzar su objetivo, interponerse en el camino de un personaje que se convierte, en ese momento, en un protagonista local.

En una escena del segundo acto de ***Edipo Rey,*** Edipo acusa a Creonte de felonía. Creonte lo niega, y afirma no ambicionar el trono. Edipo no está convencido. Exige la muerte de Creonte cuando llega Yocasta y les insta a que hagan las paces. Es finalmente el coro quien convence a Edipo para que deje a Creonte tranquilo. El protagonista de esta escena es Creonte; su objetivo: convencer a Edipo de su honradez; los obstáculos: la furia y la ceguera de Edipo.

Además, la mayor parte de las obras contienen escenas en las que no participa el protagonista. Éstas, necesariamente, tienen un protagonista diferente al protagonista general de la obra.

Al principio del acto III de ***Hamlet,*** el rey y la reina charlan con Ricardo y Guillermo. Su objetivo: enterarse de la razón por la que Hamlet parece tan perdido. Obstáculos: la incompetencia de Ricardo y Guillermo, que no llegan a obtener una explicación por parte de Hamlet.

Los tres actos locales

Si cada escena cuenta con un protagonista y su objetivo, tiene necesariamente que desglosarse en 3 actos. No obstante, a menudo ocurre que el objetivo local queda claro desde el principio de la escena. Ya que viene determinado por una escena anterior. En este caso, la escena comienza directamente en su segundo acto. Es, igualmente, bastante frecuente que una escena carezca de tercer acto, o que sea muy corto. Puede ser una reacción, un gesto, un diálogo.

El clímax y la resolución de una escena determinan, por lo general, los objetivos de lo que viene a continuación. El clímax es, por ejemplo, el incidente desencadenante de alguna de las escenas siguientes. Del mismo modo, el tercer acto de la escena *x* puede confundirse con el primer acto de la escena $x + 1$. Al igual que el invierno sirve de tercer acto para la vegetación de un año y de primer acto para la del que viene. Esta relación estructural entre las partes de una obra es tanto más fuerte si el autor ha construido una evolución en la misma.

Evolución y *crescendo* locales

En general, es bastante fácil conectar los gestos y los diálogos de una escena, y por lo tanto crear una evolución local. Esto contribuye a respetar la unidad de acción local.

Sin embargo, incluir un *crescendo* en una escena no es tan natural, y hace falta que la misma haya contado con una construcción muy rigurosa antes de su redacción. Nada nos obliga a incluirlo. Es hasta probable que una obra en la que todas las escenas hayan sido escritas siguiendo un mismo esquema (protagonista-objetivo-obstáculos con un *crescendo* que conduce al clímax) dé sensación de aburrimiento. Dicho esto, cuanto más construidas estén las escenas, más confortable resulta la escritura para el autor, y más se divierte el espectador.

Los protagonistas del acto primero y del acto tercero

Al igual que el resto, el primer acto de una obra debe contener conflicto. Por lo tanto, dichas escenas tienen que tener un protagonista. Sin embargo, como el protagonista de la obra aún no ha definido su objetivo general, cualquier personaje puede ser el protagonista de las mismas. Incluso los malos de la historia.

Al principio del acto II de ***Tartufo***, el protagonista es Orgón y su objetivo consiste en convencer a su hija Mariana para que se case con Tartufo. Obstáculos: la aversión de Mariana, y la oposición de Dorina, la sirvienta. [NOTA: esta escena es el incidente desencadenante de la obra].

Al comienzo de ***Astérix y el caldero*** (páginas 6 y 7), Moralelástix es el protagonista de una escena. Su objetivo: convencer a los galos para que protejan su dinero. Obstáculos: el escepticismo de los galos que sospechan que Moralelástix está en tratos con los romanos. Clímax: nos enteramos de que *«a los romanos les pide el doble»*. Los galos aceptan. Tercer acto: el caldero lleno de dinero es confiado a Astérix.

Los compadres, Crimen perfecto, Por un sí y por un no, y ***La cortina rasgada***; en todas estas obras nos encontramos con un protagonista para el primer acto y otro diferente en el segundo acto. Los hemos mencionado en el capítulo 2.

En cambio, si el tercer acto cuenta con un protagonista, éste es forzosamente el mismo que el del segundo, ya sea porque la acción se ha visto relanzada por un golpe de efecto (estructura modificada), o bien porque la corta acción del tercer acto es consecuencia de la del segundo. Lo hemos visto en el capítulo 5.

Ausencia de cuestión dramática en el primer acto

¡Cuidado! Es esencial que se resuelvan todos los conflictos del primer acto. En caso contrario, el autor corre el riesgo de instalar un objetivo fuerte antes del objetivo general del protagonista, lo cual puede confundir al espectador.

Resolver un conflicto local significa no introducir una cuestión dramática a largo plazo. El protagonista de la escena debe abandonar su objetivo al final de la misma, bien porque lo ha alcanzado, o bien porque renuncia a hacerlo. Si, por ejemplo, dos personajes intentan convencerse el uno al otro de algo en una escena del primer acto y no lo consiguen, es preferible terminar la misma con un: «mala suerte, para eso se hicieron los colores», que con un: «¡esto no quedará así!». En el último de los casos, se comprende que uno de los personajes no ha abandonado su objetivo, y eso da una dirección al relato, lo cual puede ser arriesgado.

Escenas sin conflicto

Todas las escenas no deben, necesariamente, contener conflicto. El protagonista puede perfectamente alcanzar un objetivo local sin tener que enfrentarse a ningún obstáculo. En la escena IV del acto IV de ***Tartufo*** el objetivo de Elmira es ocultar a Orgón debajo de la mesa. Como éste no se resiste, no hay obstáculo. Normalmente, las escenas carentes de conflicto no cuentan con la presencia del protagonista. Su objeto es anunciar obstáculos para lo que viene a continuación. En la escena segunda del acto II de ***Hamlet***, el rey y la reina tienen por objetivo convencer a Ricardo y a Guillermo para que espíen a Hamlet. No se encuentran con ningún obstáculo. Tanto el uno como el otro podrían dudar, pero no lo hacen.

Queda claro en estas dos escenas que a los autores no les interesaba que hubiera conflicto. La voluntad, muy legítima, de incluir conflicto en una obra no debe llevar a un autor a introducirlo de manera indiscriminada y sin razón. Si sólo hubiera conflicto, la acción tardaría mucho en avanzar. En cambio, resulta evidente que una escena carente de conflicto debe ser muy corta, so pena de aburrir al espectador. Es el caso en los dos ejemplos citados.

En cuanto a la duración de las escenas

No hay una regla absoluta en cuanto a la duración de una escena. No obstante, si se estudiase el repertorio cinematográfico con objeto de hacer una media, probablemente se llegaría a una duración aproximada de dos minutos. Por supuesto, depende de las necesidades. Una escena con dos personajes es inevitablemente más corta que una escena con diez. Algunas escenas de transición son muy cortas, otras (la limpieza del cuarto de baño de ***Psicosis***, o la carrera de cuádrigas de ***Ben Hur***) mucho más largas. El enfrentamiento entre Eva (Liv Ullmann) y su madre (Ingrid Bergman) en ***Sonata de otoño*** dura 17 minutos. En el mundo teatral las escenas son más dialogadas, por lo tanto más largas que en el cine.

Sin embargo, hay una determinada lógica que hace que las escenas no sean ni demasiado cortas, ni demasiado largas. Demasiado cortas: no permiten desarrollar y explotar la acción local. Una obra constituida únicamente de escenas muy cortas funciona mal. En cualquier caso, da a la obra un aspecto puntilloso que no es de mi agrado. El espectador tiene apenas tiempo de instalarse y ya debe pasar a otra cosa. Demasiado largas pueden resultar aburridas, ya sea porque contienen demasiado diálogo (la última escena de ***Casa de muñecas***, o la primera de ***La trama***), o porque no respetan la unidad de acción local (la escena II/6 de ***El Cid***, ver el capítulo 6).

A lo dicho, hay que añadir una consideración fundamental: la longitud física y la longitud psicológica son dos cosas muy distintas. Todos hemos visto cortos de cinco minutos que duraban una eternidad, y largometrajes de dos horas

por los que no veíamos pasar el tiempo. Por eso tanto una escena como una obra deben durar lo que tengan que durar, sabiendo que en la mayoría de los casos dos minutos son suficientes para una escena, y cien para una obra. Strindberg, que se preocupaba por no aburrir a su público, se esforzó para que ***La señorita Julia*** no durara más de 90 minutos. Es, igualmente, la actitud de Woody Allen, muchas de cuyas películas no superan ese tiempo.

Acerca de este tema recomiendo la lectura de una declaración de Peter Brook [21]: *«Es preciso que una obra teatral sea corta. Al cabo de dos horas de espectáculo, me revuelvo en mi asiento y me impaciento. El mismo Shakespeare utiliza la fórmula* "Dos Horas" *cuando habla de la duración de sus propias obras».* Shakespeare no es el único. En ***El discurso de las tres unidades*** [33], Corneille afirma que *«la representación dura dos horas».*

B. LA SECUENCIA

A caballo entre la escena y la obra, la secuencia es un grupo de escenas reunidas bajo el mismo subobjetivo. [NOTA: en el cine se utiliza el término «secuencia» para referirse a una escena logística. No es ése el sentido que le damos aquí. Con este sentido de grupo de escenas, las secuencias también están presentes en la obra teatral].

Algunos teóricos afirman que el acto primero debe contener dos secuencias, que el segundo debe contener *x* secuencias. Otros, probablemente influenciados por las cartas del tarot, llegan a afirmar que una obra debe contener 22 secuencias, ¡ni una más, ni una menos! El estudio del repertorio nos demuestra que una obra puede perfectamente funcionar sin respetar estas reglas, algo apremiantes. Hay obras que no son más que una sucesión de secuencias, aunque, en tal o cual momento contengan una o dos. En cambio, es bueno que una secuencia tenga una construcción clásica, siguiendo siempre el mismo principio: construir las partes al igual que el todo.

Las grandes etapas del segundo acto

Si una secuencia debe construirse como el todo, es lógico que cuente con un incidente desencadenante y un clímax. De hecho, las secuencias frecuentemente están situadas entre dos nudos dramáticos importantes que podríamos llamar las grandes etapas del segundo acto. A este respecto, el ejemplo de ***Con la muerte en los talones*** (detallado en el capítulo 15) es notable. Se puede decir que la acción va de secuencia en secuencia, o de gran etapa en gran etapa. Veremos que la gran etapa es una buena herramienta a la hora de llenar el segundo acto.

La cuestión dramática, habitualmente, añade tensión a una secuencia, aunque ésta también puede funcionar gracias a la cuestión irónica. La ironía dramática, cuyas dos etapas son la instalación y la resolución, puede generar

tres secuencias: antes de la instalación, durante la explotación, después de la resolución. Naturalmente, siempre y cuando la víctima de la ironía dramática sea al mismo tiempo el protagonista.

Detalle de una secuencia: *Las luces de la ciudad*

Las luces de la ciudad contiene un interesante ejemplo de secuencia. Es la única de toda la película —el resto esta constituido por una sucesión de escenas.

Charlot se ha quedado prendado de una joven florista ciega (Virginia Cherrill), que lo toma por un multimillonario. Un día encuentra un aviso de desahucio: si la florista no paga una deuda de 22 dólares antes de la mañana del día siguiente se encontrará en la calle. Charlot la tranquiliza: 22 dólares para un «millonario» no es nada; él volverá al día siguiente con el dinero. La secuencia se construye así:

- **Incidente desencadenante**: la orden de desahucio.
- **Objetivo semilocal**: encontrar 22 dólares antes del día siguiente. De hecho es el objetivo de la secuencia.
- **Primer obstáculo**: Charlot es despedido de su trabajo de barrendero.
- **Medio para alcanzar su objetivo**: aceptar un compincheo que le propone un boxeador no muy de fiar. Charlot debe perder adrede un combate de boxeo y compartir los ingresos de su adversario.
- **Obstáculo**: el boxeador tramposo se entera de que la policía le anda buscando, y huye.
- **Segundo obstáculo**: contratan a un bruto enorme para que le sustituya.
- **Tercer obstáculo**: el bruto no quiere ni oír hablar del arreglo. Piensa aplicar un buen correctivo a Charlot y quedarse con toda la prima.
- **Subobjetivo**: ganar el combate.
- **Medio para alcanzar su subobjetivo**: utilizar el fetiche de un boxeador negro, cuyo combate precede al de Charlot.
- **Perspectiva de obstáculo**: el boxeador negro pierde por K.O. El fetiche es ineficaz.
- **Clímax**: el combate. Charlot golpea de una manera no muy ortodoxa, pero desestabiliza a su adversario. Le va tan bien que incluso estamos convencidos de que va a ganar. Tanto más cuanto que sabemos que es capaz de realizar proezas. Desgraciadamente, termina por perder. De forma accesoria, este fracaso genera una intensa frustración en el espectador.
- **Respuesta dramática**: negativa.
- **Golpe de efecto del tercer acto**: Charlot se encuentra con un multimillonario borracho (*deus ex machina* abundantemente preparado) a quien pide el dinero.
- **Nuevos obstáculos**: es tomado por un ladrón y está a punto de ser detenido.

— **Clímax del tercer acto**: escapa de la policía.
— **Respuesta dramática**: afirmativa.
— **Tercer acto**: entrega el dinero a la florista.

[NOTA: tiene el suficiente dinero como para resolver el problema del desahucio y pagar a la joven una operación que le permitirá recuperar la vista. En otros términos, alcanza el objetivo de la secuencia además del objetivo general. Así pues, el clímax del tercer acto de esta secuencia es también el clímax (del segundo acto) de la película].

Detalle de dos secuencias: *Romeo y Julieta*

La segunda mitad del segundo acto de ***Romeo y Julieta*** contiene dos secuencias que merecen toda nuestra atención ya que funcionan más que nada gracias a la ironía dramática. Examinémoslas:

— **Incidente desencadenante de la secuencia 1**: Capuleto decide casar a su hija con Paris (escena III/4).
— **Declaración de objetivo**: «*¿cómo impedirlo?*», se pregunta Julieta una vez que sus padres le han anunciado sus intenciones . Decide ir a ver a fray Lorenzo (escena III/5). [NOTA: mientras tanto, Romeo, que ha sido expulsado de Verona por el asesinato de Teobaldo, se encuentra exiliado en Mantua].
— **Medio**: Fray Lorenzo propone a Julieta hacer parecer que está muerta con la ayuda de un narcótico, y una vez anulada la boda, reunirse con Romeo en Mantua (escena IV/1).
— **Obstáculos**: son escasos porque el plan de fray Lorenzo funciona bien en esta primera secuencia. El suspense está esencialmente vinculado a la ironía dramática: que ni Paris ni los padres de Julieta descubran el engaño.

No obstante, habrá que tener en cuenta los dos obstáculos siguientes.

— **Objetivo externo de origen interno**: en IV/2, Julieta anuncia a sus padres que está de acuerdo en casarse con Paris. Capuleto está tan contento que adelanta la fecha de la boda. Eso incita a Julieta a poner en marcha su plan, y nos planteamos si fray Lorenzo habrá o no tenido tiempo de advertir a Romeo.
— **Obstáculo interno**: en un momento, Julieta duda, se pregunta si el narcótico no es en realidad un veneno. Pero ese instante no dura: termina por bebérselo (IV/3).
— **Clímax**: la familia Capuleto descubren el cuerpo de Julieta, y horrorizados deciden junto con Paris convertir la ceremonia de la boda en funeral. Este clímax es un nudo dramático importante, aunque no puede ser considerado el clímax de la obra. Queda por resolver todo lo relacionado con Romeo y la ironía dramática. Es el objeto de la última secuencia.

— **Respuesta dramática**: positiva.
— **Incidente desencadenante de la segunda secuencia**: en Mantua, Baltasar comunica a Romeo que Julieta ha muerto y reposa en una sepultura (V/1).
— **Declaración del objetivo**: Romeo compra veneno; desea morir (V/1). Pero la ironía dramática hace que le adjudiquemos precisamente el objetivo opuesto.
— **Objetivo irónico**: descubrir el engaño. Los obstáculos que siguen son los obstáculos para este último objetivo.
— **Obstáculo externo**: fray Juan ha sido retenido en Verona y no ha podido advertir a Romeo (V/2).
— **Urgencia**: al final del V/2, fray Lorenzo decide darse prisa y llegar a la tumba de Julieta antes de que ésta despierte. Se plantea entonces una pequeña cuestión dramática: ¿conseguirá fray Lorenzo llegar a tiempo para impedir que Romeo cometa lo irreparable? La falta de medios hace que Shakespeare no nos proponga un montaje paralelo para llevar el suspense hasta el paroxismo, no obstante es fácil imaginar lo que hubiera hecho el cine.
— **Clímax**: Romeo llega a la tumba, mata a Paris y después se quita la vida sobre el cuerpo de Julieta. Fray Lorenzo llega exactamente después, en el momento en que Julieta se despierta. La adolescente descubre el cuerpo de Romeo y se suicida a su vez. Éste es naturalmente el clímax de la obra (V/3).
— **Respuesta dramática**: positiva, en el sentido de que Romeo alcanza su objetivo: quitarse la vida. En cambio, la respuesta a la cuestión dramática de la obra —¿conseguirán amarse Romeo y Julieta?— es negativa.
— **Respuesta irónica**: negativa.
— **Tercer acto**: el Príncipe y los Capuleto descubren la masacre. Capuleto acepta que Romeo y Julieta estén unidos en la muerte. Aquéllos que creen en el más allá pueden pensar que esta decisión es un golpe de efecto que hace que los dos coprotagonistas alcancen su objetivo en la muerte. Como suele ser habitual en Shakespeare el tercer acto es muy corto.

El lector encontrará otros ejemplos de secuencias y estructuras fractales en los análisis de ***La escuela de las mujeres*** y ***Con la muerte en los talones*** (ver capítulo 15).

III
Los mecanismos locales

Acabamos de ver que cada escena es un relato en miniatura. Para comunicar algo al espectador el autor tiene dos opciones:

A. Narrarlo, es decir, hacer que uno de los personajes lo cuente. Es lo que vamos a llamar la exposición (capítulo 11).
B. Mostrarlo, es decir, hacer que lo representen los personajes y para ello tiene tres herramientas:
   1. Lo que los personajes hacen, que llamaremos actividad (capítulo 12).
   2. Lo que los personajes dicen, que llamaremos diálogo (capítulo 13).
   3. Lo que rodea a los personajes, que llamaremos los efectos, ya sean visuales o sonoros (capítulo 14).

La dramaturgia se basa en la imitación de una acción humana; al autor naturalmente le interesa enseñar las cosas (B) más que narrarlas (A). Pero vamos a ver que en ocasiones, sobre todo en el teatro o la televisión, no tiene opción.

11
Exposición

«Y es por haber sido testigo, Persas, y no por haber escuchado el relato de boca de otros, que os puedo contar los desastres que allí acontecieron».
(el Mensajero de ***Los Persas***)

A. DEFINICIÓN Y PROPIEDADES

La rama literaria del drama

Exponer consiste en relatar oralmente los acontecimientos en lugar de mostrarlos. Para informarnos de que Hamlet padre ha sido envenenado, Shakespeare no nos muestra la escena, sino que la pone en boca del fantasma. Es una exposición. Al comienzo de ***Un tranvía llamado deseo*** Williams no nos muestra a Blanche ejerciendo su profesión de maestra y viviendo en una gran plantación. Hace que ésta se lo cuente a Eunice. Un poco más adelante en la obra, Blanche cuenta cómo se vio obligada a hipotecar la plantación. Eso tampoco se ve, es narrado. El desacuerdo que enfrenta a dos personajes de ***Por un sí y por un no*** se basa en un altercado que tuvo lugar hace años. Sarraute no nos lo muestra, hace que uno de ellos lo cuente. Estamos ante una exposición.

Queda claro que la exposición es la parte literaria del drama. En Europa, se remonta al siglo VI a.C., a los tiempos en que la poesía épica y la poesía dramática estaban estrechamente relacionadas. En aquella época, los relatos orales eran narrados bien por narradores o bien por actores que se instalaban en las escalinatas de un palacio. ***Los persas*** está enteramente escrito de esta manera. La reina persa, Atosa, está ante su palacio de Susa y, después de haber descrito una de sus visiones, escucha los sucesivos relatos de un mensajero, del fantasma de su difunto marido, Dario, y finalmente de su hijo, Jerjes, que le cuenta la cruel derrota de Salamina.

La diferencia entre ambas formas de poesía era, por lo tanto, mínima. En una de ellas, el narrador se dirige directamente al receptor. En la otra, los actores también se dirigen al receptor, aunque indirectamente, ya que hacen como que se dirigen los unos a los otros.

Esquilo fue, por otra parte, el primero en introducir a un segundo actor. Y con el tiempo, los dramaturgos se dieron cuenta de que disponían de una extraordinaria herramienta que habría sido lamentable no explotar. Así poco a poco el teatro empezó a mostrar acciones en lugar de narrarlas, y la dramaturgia se independizó de la literatura oral. De vez en cuando, una imposición cultural impedía a los autores escenificar algunas acciones (una muerte por ejemplo). Entonces, recurrían de nuevo a la exposición. De ahí el papel del mensajero en las obras griegas. Éste viene a exponer, justo en el momento del clímax o poco después, las atrocidades cometidas entre bastidores. En ***Fedra*** nos encontramos con el mismo principio. Teramenas, en su célebre relato, viene a narrar la muerte de Hipólito.

Actualmente, los autores recurren lo menos posible a la exposición, sólo lo hacen cuando no tienen otra salida. El teatro y la televisión, que cuentan con medios limitados, se ven a menudo en la obligación de utilizarla. A este respecto, en los medios televisivos se cuenta una broma: si en un culebrón francés necesitan introducir un gigantesco y espectacular incendio, incluyan en la escena a un bombero negro de hollín resoplando y pongan en su boca lo que ha sucedido fuera. El cine, sin embargo, al contar con más medios y poder trasladarse a cualquier lugar, utilizar todos los decorados que desee, y poder dar marcha atrás —el *flash-back*, lo veremos más adelante—, recurre muy poco a la exposición. Cuando se ve en la obligación de hacerlo, es normalmente —excluyendo las razones financieras— para contar acontecimientos que se escalonan en el tiempo y cuyo relato requeriría de demasiadas escenas.

Presentación y exposición

Antes de continuar, una precisión terminológica: lo que yo llamo «exposición» no se corresponde del todo con la definición de otros teóricos. Para muchos, la exposición es todo aquello que el espectador debe conocer al comienzo de una historia, aquello que le permitirá entender lo que viene a continuación. Es, por lo tanto, una forma de preparación que, habitualmente, incluye lo que nosotros llamamos la exposición y además la presentación de los personajes en un entorno con significado, la presentación del decorado, etc.

En realidad, el término «presentación» corresponde mejor a la definición de exposición. Por nuestra parte, adoptaremos la definición de Edward Mabley [94] que, de hecho, corresponde al sentido mismo de la palabra exponer: explicar, narrar.

Exposición escrita

En el 99% de los casos la exposición se realiza mediante el diálogo. Acabamos de verlo, es la literatura oral. Aunque en algunas ocasiones también puede tratarse de literatura escrita. Ocurre así con algunos carteles del cine mudo, y en

el cómic. Pero, hasta en este último caso, la exposición se convierte muy rápidamente en indigesta. Es, desde mi punto de vista, lo que dificulta la lectura de ***Blake y Mortimer***. ¡Jacobs describe, utilizando largos textos, lo que nos muestra en imágenes! En el mundo del cómic, la exposición puede ser ventajosamente sustituida por pequeños *flash-backs* o mediante una mezcla de imagen y texto (exposición ilustrada). Jacques Martin lo hace muy a menudo (ver ***Alix o Lefranc***).

En el cine sonoro y en el teatro, la exposición escrita es excepcional. En el ámbito teatral se pueden citar los rótulos de Brecht. Por ejemplo, al final del sexto cuadro de ***El ascenso evitable de Arturo Ui*** podemos leer el rótulo siguiente: *«Según ciertos rumores, Hitler recibía lecciones de declamación y expresión corporal por parte de un actor de provincias llamado Basil»*. En el cine, algunas películas de aventuras empiezan con un texto: *«En el año 945 d.C. los vikingos dominaban el mar. Guiados por Erik el Rojo alcanzaron las costas de Groenlandia...»*. ¿Hace falta decir que este tipo de exposición tendría difícil cabida en la mitad de una película? El espectador no va al cine (ni al teatro) para leer una novela. Cuando un personaje lee una carta, por ejemplo, es preferible escuchar su lectura en voz alta o en voz *en off*, que tener que leerla.

Exposición presente o futura

De la misma manera, el 99% de la exposición se refiere a acontecimientos del pasado. Aunque también puede referirse a acontecimientos actuales o futuros (o que se suponen como tales, por ejemplo las predicciones).

El final de ***Crimen perfecto*** ofrece un ejemplo de exposición en presente. El inspector Hubbard (John Williams) mira por la ventana y describe a Marc (Robert Cummings) y a Margot (Grace Kelly) lo que Tony (Ray Milland) está haciendo fuera del piso. Hay que añadir que Hitchcock muestra una parte de las imágenes descritas por Hubbard. Este procedimiento relativamente raro en el cine, lo encontramos más habitualmente en el cómic. En la obra de teatro original de Frederick Knott, hay curiosamente menos exposición que en la película. Son los sonidos (ruidos de pasos, de puertas, etc.) los que nos informan de lo que está haciendo Tony.

En ***The women***, el autor necesita una escena de conflicto entre la protagonista y su marido. Sólo que el principio de la obra consiste en no mostrar ningún personaje masculino ¿Cómo hacerlo? ¡Pues bien, la escena en cuestión es narrada en presente por una criada que escucha detrás de una puerta!

Los proyectos, las predicciones o las premoniciones —si una vez más son narrados y no mostrados— son ejemplos de exposición en futuro. En ***Final de la partida***, Hamm profetiza el futuro de Clov: *«... Pero tú no te levantarás ni te harás la comida. Observarás un rato la pared ...»*. En la escena 1ª del acto IV de ***Romeo y Julieta***, fray Lorenzo da a Julieta un narcótico, le dice lo que tiene que hacer y la reacción que todo ello provocará. Es la exposición de acontecimientos futuros (y un bonito ejemplo de anuncio).

B. TÉCNICAS DE UTILIZACIÓN

Debido precisamente a que su esencia es literaria y no dramática, la exposición resulta indigesta muy rápidamente. Tiene por lo tanto que ser utilizada con moderación. Lo ideal sería evitarla completamente, sin embargo, no siempre es posible. Un autor, frecuentemente, tiene que comunicar al espectador acontecimientos que ocurrieron antes del comienzo de la historia, y en ocasiones carece de los medios para hacerlo. Si estos fragmentos de exposición son muy cortos no plantean problemas. Pero si son largos, el único medio de hacerlos digeribles es salpimentarlos con conflicto (serio o cómico).

El contenido conflictivo

O bien el contenido mismo de la exposición es ya de por sí conflictivo, y el mero hecho de narrarlo genera conflicto para al menos uno de los personajes de la escena. Es el caso en ***Hamlet*** cuando el fantasma le cuenta cómo le han matado. Es igualmente el caso de todo el segundo acto de ***Edipo Rey***, constituido por una exposición a la que la ironía dramática convierte en conflictiva. Es igualmente así en ***El taller***, donde encontramos buenos ejemplos de exposición conflictiva. En la escena 5 Simone, cuyo marido fue deportado y todavía no ha regresado —estamos en 1947— cuenta las gestiones que realiza ante la administración, y las atroces y absurdas escenas de las que ha sido testigo. Es una exposición emotiva por lo que tiene de conflictiva.

El contenido no conflictivo

O si no, el contenido de la exposición no es conflictivo en sí mismo, pero el personaje narrador o su auditorio vive un conflicto. ***Casa de muñecas*** ofrece un bonito ejemplo. Nora ha hecho algo a escondidas de su marido. Tenemos que saber de qué se trata, aunque Nora no tiene ninguna razón para contárselo al primero que llega. Al contrario. Nora no puede revelarle su secreto ni tan siquiera a su amiga la señora Linde. Con mucha habilidad, Ibsen provoca a Nora a través de su amiga. Ésta pretende ser una mujer liberada y critica la comodidad de Nora. Herida en su orgullo, Nora se desahoga para probar que ha hecho cosas inusuales en una mujer. Como, además, esas cosas son secretas y susceptibles de generar conflicto, ello despierta doblemente nuestro interés.

Otro ejemplo clásico: uno de los personajes cuenta una historia y su interlocutor no le cree, lo cual genera conflicto. Es así en la primera escena de ***Peer Gynt***, en la que Peer cuenta a su madre, que no se deja engañar, una de indios. La escena (y por las mismas la obra) comienza con un diálogo conflictivo que nos incita a prestar atención a la exposición, a poner la oreja: *«Mientes, Peer»*.

En ***Un sombrero de paja en Italia,*** Labiche combina los dos: Fadinard cuenta una exposición ligeramente conflictiva —su caballo se comió un sombrero— a Vézinet que es sordo.

Una alternativa: diluir la exposición

Hergé era muy bueno trasladando la exposición. Era consciente de que en el cómic tanto el texto descriptivo como el dialogado resultan indigestos. Utilizaba, así, distintas argucias para diluir la información. En ***El asunto Tornasol*** y en ***Stock de coque***, se vale de Haddock y de su inclinación por la botella para animar una larga polémica con Topolino (páginas 25-26) u Oliveira (páginas 23-24). Para comunicar los avances en la investigación en ***Las joyas de la Castafiore*** (páginas 48-50), nos muestra un reportaje de televisión y, con el fin de hacerlo más atractivo, utiliza la televisión experimental de Tornasol para su difusión. Básicamente, las herramientas son siempre las mismas: conflicto y humor. No obstante, hay que señalar que esta clase de argucias no funcionarían ni en el cine, ni en el teatro. El espectador se concentraría en la imagen y perdería la exposición.

Hitchcock lo hace al comienzo de ***El enemigo de las rubias***: una chica es asesinada, la información llega con cuentagotas a través de distintos medios de comunicación. Es original, pero, ¿qué recordamos de ese desfile de imágenes y escenas? En el cómic, el problema ni se plantea ya que la lectura puede repetirse. Por otra parte, el lector de cómic mira primero las imágenes, y después lee el texto.

Algunas reglas básicas

Además de la utilización del conflicto, existen otras reglas básicas para tratar la exposición:

- No incluir más exposición que la estrictamente necesaria para la comprensión de la historia. Nos sorprenderíamos de la rapidez con la que el espectador comprende la parte fundamental sin mucho material histórico. Si, por ejemplo, el espectador tiene que comprender las motivaciones de un personaje, no necesita conocer todas las circunstancias que llevaron a este personaje a ser quien es y a experimentar lo que experimenta. Si tuviésemos que contar toda la educación recibida por un protagonista antes de empezar la acción, no terminaríamos nunca. Resumiendo, a todo autor le interesa eliminar todo elemento de exposición que no sea absolutamente indispensable, o que se vea claramente a lo largo de la obra.
- No situar toda la exposición al comienzo de la obra. A menudo resulta práctico situarla más avanzada la historia y, a ser posible, en el momen-

to en que tenga el máximo impacto, o allí donde pueda constituir un nudo dramático interesante, una revelación, por ejemplo. No obstante, hay que evitar que se convierta en un misterio.

Procedimientos más o menos acertados

Los dramaturgos han utilizado distintos trucos para trasladar la exposición: el coro griego, los criados charlatanes, el amigo o el confidente que vuelve de un largo viaje son clásicos, aunque no siempre acertados. Los guardias o los carceleros son igualmente muy apreciados (ver ***Hamlet*, *La máquina infernal*** o ***Roberto Zucco***).

Al principio de ***La tempestad,*** Próspero explica a su hija cosas que ésta seguramente ya sabe, pero de las que hay que informar al espectador. Con cierto sentido del humor, Shakespeare muestra que el discurso de Próspero termina por dormir a su hija.

Chéjov utiliza un método propio: sus personajes emprenden una especie de autoevaluación, hablan solos, recuerdan cosas. El gran talento de Chéjov a la hora de caracterizar a sus personajes le permite esta inusual clase de exposición. En todo caso, sería desaconsejable para todo aquel que no se llame Antón Chéjov.

La primera escena de ***Tartufo*** es una escena de exposición. Y es conflictiva. Desgraciadamente Molière nos impone, de entrada, a seis personajes que, además, se refieren a otros dos que están ausentes (Orgón y Tartufo). Me veo en la tesitura de reconocer que esta escena resulta extremadamente pesada. El espectador pierde buen número de las informaciones que se comunican en esta escena.

C. EL «FLASH-BACK»

Una alternativa a la exposición cuando se trata de comunicar informaciones pertenecientes al pasado es el *flash-back*, es decir, la vuelta atrás. Las escenas «prehistóricas» dejan de ser narradas para ser mostradas. Es una herramienta que se ha utilizado con mucha profusión en el cine y algo menos en el teatro, aunque existen algunos casos. ***La muerte de un viajante*** es el más conocido de todos.

Ejemplos de «flash-back» aislados

En mitad de ***Casablanca,*** Rick recuerda su historia de amor con Ilsa. *Flash-back.*

Al final de ***Hasta que llegó su hora,*** Frank (Henry Fonda) pregunta al hombre de la armónica (Charles Bronson) por qué le viene persiguiendo. *Flash-back:* varios años atrás Frank asesinó al hermano del hombre de la armónica de una forma odiosa.

En ***De entre los muertos,*** Judy recuerda el engaño preparado por Gavin Elster y la falsa muerte de Madeline. *Flash-back.*

Algunos *flash-back* inútiles

Los *flash-back* ya mencionados se encuentran en el medio o al final de una obra. En otras ocasiones, el *flash-back* se encuentra tan cerca del principio de la obra que uno se pregunta si el autor ha ordenado cronológicamente bien las escenas.

Al principio de ***El perro rabioso,*** Murakami (Toshiro Mifune) declara en la comisaría que le han robado su pistola. No se han escuchado tres frases y ya empieza el *flash-back* con el robo de la pistola. Después se vuelve a la comisaría. ¿Qué interés tiene presentar las escenas en el orden 2-1-3-4-... en lugar de en orden cronológico, 1-2-3-4-...? Misterio. Si el relato de Murakami fuera falso (como al principio de ***Pánico en la escena***), el autor no tendría opción: se vería en la obligación de presentarlo en forma de *flash-back,* ya que el orden cronológico es un orden objetivo, que el espectador no pone en entredicho. Además, tendría que hacernos comprender que se trata de una mentira. En el caso de ***Pánico en la escena,*** nada nos induce a pensar que el protagonista nos cuenta una patraña. Resultado, al final de la película, nos sentimos engañados. Pero en ***El perro rabioso,*** el *flash-back* no es falso. ¿Entonces?

El mismo problema lo encontramos al comienzo de ***Misery:*** un *flash-back* nos muestra a Paul Sheldon con su editor (Lauren Bacall) en un restaurante de Nueva York. Le anuncia que ha decidido matar a su heroína de ficción, y escribir otra cosa.

Tacones lejanos propone lo mismo, aunque el planteamiento de Almodóvar es algo más comprensible. La primera escena de la película nos muestra a la protagonista (Victoria Abril) esperando a su madre en el aeropuerto. Se pone a recordar. *Flash-back:* cuando tenía unos diez años, su madre y el amante de ésta hicieron como que la vendían a unos individuos no muy de fiar. Traumatizada, se escapó. Después de eso volvemos al aeropuerto. Al contrario de ***El perro rabioso,*** hay un enorme salto en el tiempo entre el pasado y el presente. Comenzar por la segunda escena siguiendo el orden cronológico es una manera de respetar la unidad de tiempo.

Finalmente citemos ***Ser o no ser,*** cuyo principio altera también el orden cronológico. La disposición es la siguiente: 1.ª mitad de la escena 5-1-2-3-4; 2.ª mitad de la escena 5-6-7, etc... Pero la única razón de ser de este *flash-back* es el deseo de Lubitsch de generar un delicioso golpe de efecto.

Otras formas de «flash-back»

Hay otras formas de *flash-back*, que no son realmente alternativas a la exposición, sino más bien procedimientos formales sistemáticos cuya eficacia me parece muy discutible. Distinguiremos dos.

Primer tipo: el *flash-back* general

En el caso del *flash-back* general, la obra comienza con una escena de discusión que nos remite a un gigantesco *flash-back* que ocupa la parte fundamental de la obra. Este procedimiento no guarda relación con ninguna moda, ha sido utilizado en cientos de películas, de todos los géneros, desde principios de siglo hasta nuestros días.

Perdición, Breve encuentro, Y sucedió mañana, El gato, Divorcio a la italiana, Escrito sobre el viento, Eva al desnudo, La mujer de al lado, El hombre que mató a Liberty Valance, La invasión de los ladrones de cuerpos, Pequeño gran hombre, Lolita, El millón, Ocho sentencias de muerte, Una mujer y tres hombres, Todas las mañanas del mundo son algunos ejemplos entre otros muchos.

En general, este recurso no sirve de mucho. Por la simple razón de que una vez iniciada la historia, el espectador olvida la primera escena de la película. Cuando en ***Pequeño gran hombre*** el protagonista está en peligro de muerte, no nos preocupamos porque al comienzo de la misma le hemos visto contar su historia. En realidad, nos preocupamos, a pesar de todo, porque la emoción prima sobre la razón y nos hace olvidar la primera escena de la película. De hecho no es extraño que, mucho tiempo después, el espectador haya olvidado que la película contaba con un *flash-back* general, prueba fehaciente de la inutilidad del procedimiento. El espectador retiene de la historia su desarrollo cronológico.

Naturalmente hay excepciones: ***Las cosas de la vida***, por ejemplo, que comienza con un accidente de coche, para introducir después un largo *flash-back*, aunque vuelve regularmente al accidente, y ello nos impide olvidarlo. O ***El crepúsculo de los dioses***, cuya primera escena (el narrador-protagonista ahogado en una piscina) es bastante conocida.

¿Qué interés presenta el *flash-back* general?

Si el procedimiento es inútil, ¿por qué tantos autores han hecho uso de él? Habría que preguntárselo a ellos. Es probable que no confiaran lo suficiente en la fuerza de su historia como para contarla de una forma lineal. Puede ser también que al empezar la obra por la última escena del relato, esperasen suscitar mayor curiosidad en el espectador y, ¿por qué no?, crear una cierta ironía dramática. Desgraciadamente, esta ironía dramática jamás ha sido explotada en el gigantesco *flash-back* que sigue. En cuanto a la ironía dramática difusa, hemos visto que funciona sola, sin ninguna ayuda.

Cuando Kubrick y Nabokov adaptaban ***Lolita***, eran conscientes del problema que hemos abordado en el capítulo 6: es decir, tenían dos acciones una detrás de la otra. Kubrick [82] explica que decidieron empezar la película por el final, el asesinato, sin razón aparente, de Quilty (Peter Sellers), precisamente para suscitar el interés del público. Queda claro que la iniciativa no resolvió nada. En primer lugar, nos olvidamos de esa primera escena con bastante rapidez, y en segundo, en el momento en que Humbert (James Mason) alcanza su primer objetivo, no es el recuerdo hipotético de esa escena lo que hace que mantengamos nuestra atención. Una mejor —o, más bien, menos mala— solución a la falta de unidad de acción hubiera consistido en introducir una ironía dramática poco antes del final de la primera acción. En hacer comprender al espectador que seducir a Lolita no es la materialización de un sueño sino el principio de un calvario. En otras palabras, hubiera sido necesario introducir el equivalente dramático de una frase clásica en literatura: «Lo que no comprendí en su momento es que me iba a costar muy caro». Automáticamente, habríamos querido saber qué pasaba a continuación.

Segundo tipo: la estructura a base de *flash-backs*

En este segundo caso, la historia no deja de viajar hacia atrás. A menudo, es bastante penoso. Y, aún así, la razón es relativamente simple: carece de acción. Las cosas no pueden avanzar, ya que no paramos de examinar el pasado. ***Toto el héroe*** ilustra perfectamente este principio. El objetivo del protagonista es vengarse. Sin embargo, durante el 90% de la película carece de obstáculos. En lugar de tratar la acción presente, Van Dormael nos lleva hacia atrás. Sus *flash-backs* no son del todo inútiles —hay que reconocer que hasta contienen sabrosas recompensas— pero se limitan a justificar el objetivo del protagonista, a explicarnos porqué ha llegado a esa situación, y no cómo conseguirá alcanzar su objetivo. A ***Toto el héroe*** le falta una argucia que le hubiera permitido recuperar el principio de ***Edipo Rey***. En efecto, en la obra de Sófocles, los «*flash-backs* orales» (ver la exposición) no se ciñen a explicarnos cómo ha llegado Edipo hasta allí; también hacen avanzar la acción presente.

Acción pasada *versus* acción presente

Existen dos soluciones para el problema de las estructuras a base de *flash-backs*:

— Crear una acción dentro de los *flash-backs*. Es entonces la historia en pasado la más importante, acercándonos así al ejemplo del *flash-back* general que hemos examinado anteriormente, a la manera de ***Las cosas de la vida***. El riesgo estriba en que la acción presente aporta su respuesta dramática desde el comienzo. Es el caso, por ejemplo, de ***La guerra de los Rose*** donde el abogado (Danny de Vito) revela el desenlace.

— O bien procurar que los *flash-back* hagan avanzar la acción presente al ir aportando informaciones. Es el caso de ***Edipo Rey***, aunque no se trata de verdaderos *flash-backs*, o de ***Birdy***. En la película de Parker, el objetivo del protagonista (Nicolas Cage) consiste en sacar a su amigo Birdy (Matthew Modine) del mutismo. Para ello debe comprender aquello que le traumatizó. Los *flash-backs* no sólo permiten justificar su amistad, sino que nos permiten, poco a poco, comprender lo que condujo a Birdy al mutismo. Además, se puede apreciar que los *flash-backs* siguen (en el pasado) un orden cronológico.

Otro ejemplo del mismo tipo: ***Las girls***. A raíz de la publicación de una autobiografía de Sybil (Kay Kendall), titulada *«Les girls»*, que cuenta su vida en la compañía de Barry Nichols (Gene Kelly), con Angèle Ducros (Taina Elg) y Joy (Mitzi Gaynor), Angèle presenta una denuncia por difamación. El tribunal intenta descubrir la verdad a través de las declaraciones de diferentes personajes. Él es el protagonista de la historia presente (o externa). La primera en prestar declaración es Sybil: *flash-back* cuyo protagonista es Angèle (objetivo: solucionar sus asuntos amorosos). Después testifica Angèle: *flash-back* cuyo protagonista es Sybil (objetivo: resolver los dos problemas que tiene pendientes: el alcoholismo y el amor). Por último, como ambas declaraciones se contradicen, llaman al estrado a Barry Nichols: *flash-back* del que es el protagonista (objetivo: conquistar a Joy). Los tres *flash-backs* respetan una cronología y, además, el tercero contiene suculentas recompensas de los dos primeros. Sólo hay que lamentar que en la historia pasada (o interna) no se haya mantenido al mismo protagonista para todos los *flash-backs*.

Acción pasada más acción presente

Es precisamente lo que sucede en ***Ciudadano Kane***, que cumple con las dos condiciones anteriormente mencionadas. Los *flash-backs* tienen cabida en la acción presente (es decir, en la investigación de Thompson) y, al mismo tiempo, contienen ellos mismos una acción, cuyo protagonista es Kane. En este caso también, los *flash-backs* son presentados en orden cronológico.

A menudo se ha comparado ***La condesa descalza*** con la película de Welles. Es ir demasiado lejos. La película de Mankiewicz empieza en un cementerio con el entierro de María Vargas (Ava Gardner). Uno tras otro, tres de los presentes evocan los recuerdos que tienen de María, dando lugar a siete *flash-backs*. ¡Hay incluso un *flash-back* dentro de otro *flash-back*! Ahora bien, vemos que ***La condesa descalza*** carece de acción presente con un protagonista único como era el caso de Thompson en ***Ciudadano Kane***. Por otra parte, los *flash-backs* son una sucesión de acciones diferentes, difícilmente reagrupables en una única acción, ya que no todas ellas cuentan con el mismo protagonista.

Por ejemplo, el protagonista de la primera es Kirk Edwards (Warren Stevens) y no María Vargas. En resumen, sin querer ofender a los cinéfilos nostálgicos, el guión de ***La condesa descalza*** me parece que está lejos de contar con el acabado de los de ***Ciudadano Kane*** o ***Eva al desnudo***, que del mismo modo que Mankiewicz propone un *flash-back* general, pero en el que el protagonista es único y sólo cambian las voces *en off*.

Los autores y el *flash-back*

Este entusiasmo por el *flash-back* se explica, quizás, tanto por el deseo de los cineastas de explotar una herramienta tan cinematográfica, como por el intento de diferenciarse del teatro. Pero no sólo puede hacer uso de él en teatro (ver ***Amadeus***, ***La desconocida de Arras*** o ***Con las manos sucias***), sino que los cineastas no han podido evitar utilizarlo hasta la saciedad. Al comienzo de ***La burla del diablo***, ¡incluso nos encontramos con tres *flash-backs* que se encadenan entre sí!

Algunos cineastas casi no han recurrido a él, salvo localmente y para evitar una exposición. Es el caso de Chaplin. Hitchcock únicamente utiliza un *flash-back* general en ***Rebeca***, y Lubitsch en ***El diablo dijo ¡No!***. Hawks, por su parte, odiaba el *flash-back*, al igual que odiaba todo aquello que no era simple. A la pregunta de J. McBride: *«¿Qué tiene de malo el flash-back?*, Hawks [61] respondió: *¿Qué tiene de bueno? Si usted no es lo suficientemente bueno como para contar una historia sin recurrir al flash-back, ¿por qué se empeña en hacerlo?»*.

Hawks exagera. Un *flash-back* aislado, en particular en medio o al final de la obra, puede sustituir ventajosamente a la exposición. En ***Casablanca***, Rick está abatido, no es momento de empezar a contar su historia de amor. En ***Hasta que llegó su hora***, el hombre de la armónica no ha pronunciado ni una sola palabra, no va a empezar ahora con una explicación detallada. En ***De entre los muertos***, Judy está sola en su piso. Si contara todo el montaje utilizando el monólogo, resultaría de risa. Es evidente, en estos casos, que el *flash-back* es una herramienta práctica. Son las otras dos formas de *flash-back* las que me parecen más discutibles. El *flash-back* general resulta inútil la mayor parte de las veces, y las estructuras a base de *flash-backs* dan la sensación de juguetes o de muletas en manos de los autores [1].

En conclusión, los *flash-backs* deberían utilizarse con moderación y prudencia. Generalmente, cuando empieza un *flash-back* el espectador suspira. Sabe que rara vez hace avanzar la acción.

1. En los talleres de escritura he visto con relativa frecuencia a autores que se sentían atraídos por estructuras complicadas porque no confiaban lo suficiente en su historia. Sospecho que Tarantino se encontró ante esa tesitura en ***Pulp fiction***.

12
Actividad

«Un gesto sería más elocuente».
(el abogado de ***La poison***)

«A mí, la vida me ha enseñado a no fiarme de las palabras».
(Casa de muñecas)

«La pantomima, la más antigua de las artes, expresa mejor las emociones que la palabra».
(Charles Chaplin [27])

«Desconfiaba de las palabras que salían de tu boca; no se correspondían con la expresión de tus ojos».
(***Sonata de otoño***)

«¿No veías en mis arrebatos que mi corazón contradecía a mi boca?».
(***Andrómaca***)

«El que piensa habla; el que siente actúa».
(proverbio)

A. PRINCIPIO Y DEFINICIÓN

Gesto *versus* palabra

Pongámonos en el lugar de dos niños que preguntan a sus respectivas madres: *«¿Me quieres?»*. La primera responde: *«¡Claro que sí, te adoro!»*. La segunda responde sonriendo: *«Me lo estoy pensando»* mientras le hace mimos. Pregunta: ¿cuál de los dos niños es más feliz?

La respuesta es evidente por la simple razón de que los gestos, los actos, tanto en dramaturgia como en la vida cotidiana, son más «elocuentes», más fiables que las palabras. ¿Por qué? En primer lugar, porque los gestos denotan una convicción más profunda que las palabras. Es más fácil mentir a través de las palabras, ya que dependen del consciente y del intelecto, mientras que los gestos se originan frecuentemente en el inconsciente, y dependen del afecto. Ahora bien, recordémoslo, la dramaturgia es un medio emocional. Añadamos, ade-

más, que muchas palabras son gratuitas. Cuando no nos gusta una sopa, nos cuesta menos decir «está deliciosa» que volvernos a servir.

Imagen *versus* sonido

Hay una segunda razón que explica la eficacia del gesto: el predominio de la imagen sobre el sonido. El cerebro humano registra mejor aquello que impresiona la retina que aquello que «impresiona» el tímpano. Lo visual tiene más impacto que lo sonoro. Ahora bien, nueve de cada diez veces, el gesto es visual. La importancia de lo visual tiene probablemente su origen en que el inconsciente humano se expresa a través de imágenes. Sus deseos, sus anhelos más secretos son visuales[1].

Horacio lo explica en su ***Arte poética*** [67]: *«Aquello que se expone a la mirada llega mejor que aquello que sólo se aprende mediante un relato»*. Y, en el prólogo de ***El Cid***, Corneille retoma esta cita para justificar porqué muestra la bofetada que recibe Don Diego y no la muerte del Conde a manos de Rodrigo. Ésta es solamente narrada —exposición, por otra parte, muy corta, Don Alfonso se limita a decir: *«El Conde ha muerto»*— lo cual es más suave y permite a Don Rodrigo conservar la simpatía de los espectadores [34].

Estamos, por lo tanto, ante dos fenómenos complementarios: 1. El acto, que es a menudo visual, es más significante que la palabra. 2. La imagen tiene más fuerza que el sonido.

Los actos engañosos

Debido en parte a que un acto visual es supuestamente más sincero que la palabra, se ha reprochado a Hitchcock el falso *flash-back* del comienzo de ***Pánico en la escena***. Al plasmar en imágenes un relato falaz, Hitchcock le aporta credibilidad.

Hay que señalar que no es la única razón. En ***Pánico en la escena*** el *flash-back* constituye el incidente desencadenante. Hitchcock, por lo tanto, pide al espectador que le acompañe por unos derroteros falsos. Si el *flash-back* hubiera sido únicamente exposición y si, a pesar de la ironía dramática difusa, el espectador no se hubiese percatado de que no era verdad, se habría interesado de la misma manera por una historia falsa y se habría sentido igualmente engañado.

1. Es, por otra parte, la razón por la que creo que habría que matizar la idea ya muy extendida de que hemos entrado en «la era de la imagen» gracias o a causa de los medios audiovisuales. El ser humano no ha esperado a la televisión o a su omnipresencia para utilizar sus ojos y/o su imaginario. Hace más de cuatro mil años, los faraones ya intentaban estimular la vista de sus conciudadanos construyendo grandiosas pirámides. Sería más acertado decir que hemos entrado en la era de la imagen grabada. ¿Es ésta diferente de la era de la imagen?

Al principio de ***Eva al desnudo***, Eva (Ann Baxter) cuenta una mentira que no afecta a toda la película, como puede hacerlo un incidente desencadenante. Además, cuando nos enteramos de la verdad, empezamos a conocer a Eva y ya no nos sorprende.

Imagen literaria e imagen dramática

Como Horacio [67] señala, la imagen tiene una fuerza que no está presente en la literatura oral (la exposición, en dramaturgia). La literatura, ya sea escrita u oral, genera imágenes en el cerebro del receptor, pero éstas no tienen el mismo impacto que las imágenes teatrales, cinematográficas o, incluso, de la vida. Precisamente por ello se puede soportar un relato terrorífico, mientras que cuesta verlo en imágenes reales. La atroz, y verídica, historia del cura de Uruffe es un buen ejemplo.

Sucedió en los años de 1950. El cura de Uruffe tenía numerosas queridas. Un día, una de ellas vino a verle y le dijo: «Padre, va a ser papá, estoy embarazada por obra y gracia de Usted». El cura no pudo soportar la idea de tal escándalo. Mató a su querida de un disparo por la espalda, abrió su vientre, bautizó al feto, y después lo desfiguró a cuchilladas y terminó por atravesarle el corazón. Esta historia genera imágenes en la mente del lector. ¿Cabe en nuestra cabeza asistir a tal escena? Y, aunque la ficción tenga menos impacto que la realidad, ¿podemos imaginar ver esas imágenes sobre una pantalla —o sobre un escenario, si los efectos especiales lo permitieran? Sería, sin ningún género de dudas, insoportable para la mayor parte de los espectadores.

El contraste imagen-sonido

El espectador se interesa más por lo que ve que por lo que escucha. Y si un autor le ofrece ambas cosas de forma simultánea, el espectador será más sensible a lo que vea que a lo que oiga, aun a riesgo de perder el diálogo. Esto quiere decir, entre otras cosas, que el diálogo *en off* debe ser utilizado con prudencia y moderación. Y, además, que una escena esencial de exposición debe rodarse lo más simplemente posible. Los realizadores que van de listillos cuando sus personajes cuentan cosas importantes estropean la historia que están rodando.

Al principio de ***Mortelle randonnée***, la jefa de Oeil (Michel Serrault) le confía una investigación, cuyas causas le explica. Sólo que, en el mismo momento, Oeil mira por la ventana y observa (con nosotros) cómo desguazan un coche —que, por añadidura, no tiene ningún interés para el desarrollo de la historia. Nos perdemos así una parte esencial de lo que cuenta la jefa y tenemos la desagradable sensación de habernos perdido algo importante. El resto de la película nos demostrará que el discurso de la jefa carecía de importancia, pero en ese momento no lo sabemos, y resulta molesto.

Hitchcock hace lo mismo en ***Frenesí*** pero, ahí, nos consta que el diálogo tiene poca importancia. El inspector (Alec McGovern) está casado con una mujer que va a clases de cocina francesa y regularmente le cocina platos refinados que le producen náuseas. Las dos escenas de la película en las que finge que se come las manitas de cerdo mientras charla con su mujer del caso de un estrangulador son visualmente muy divertidas, pero en ellas apenas se presta atención al diálogo. Afortunadamente, no importa. Lo realmente importante es que comprendamos que pensando un poco el inspector se acerca a la escena obligatoria, es decir, al instante en que comprende que el falso culpable de la historia es inocente.

El contraste gesto-palabra

Frecuentemente, se utiliza el predominio del gesto sobre la palabra para crear un efecto. El personaje dice una cosa y hace otra. Por ejemplo Vladimir, en ***Esperando a Godot***, repite *«Me voy»* y no se mueve.

Al comienzo de ***Blanco disparatado***, el personaje interpretado por Marie Trintignant ha conseguido vender a un mafioso (Vladimir Yordanoff) una falsificación apenas terminada de secar. Éste último contempla la pintura encantado con el negocio que acaba de hacer. Refiriéndose a la pintura la toca con un dedo y luego se toca la nariz. Aparece una mancha de pintura fresca mientras dice: *«Tengo buen olfato»*.

En ***La vida de Galileo Galieli***, es el mismo Galileo y no Bretch quien juega con esa oposición para probar a sus detractores que niegan la evidencia. Galileo deja caer, como quien no quiere la cosa, una piedra de su bolsillo. Uno de los eruditos le dice: *«Señor Galileo, ha dejado caer algo»*. Y Galileo que le responde: *«Subir, Monseñor, lo he dejado subir»*.

Un ejemplo muy divertido de contraste entre gesto y palabra lo encontramos en una escena entera de ***Una cara con ángel***. Dick Avery (Fred Astaire) encuentra a Jo Stockton (Audrey Hepburn) en un bar lleno de humo del Barrio Latino. Ella está en una mesa con tres individuos a los que habla con entusiasmo del enfaticalismo —doctrina filosófica imaginaria que ha sido presentada anteriormente como un posible camelo. Jo deja de hablar cuando se percata de la presencia de Dick. Se entabla el siguiente diálogo:

—Aquí el Señor Avery... Aquí mis amigos.

—¿Qué tal muchachos? Señores, si no les importa, me gustaría tener una conversación en privado con esta dama.

—Ellos no hablan inglés.

—... Usted hablaba en inglés.

—Sí. Es un poco difícil de explicar. Todo esto forma parte del enfaticalismo. No estamos obligados a comunicarnos utilizando las palabras. Ellos me entienden a través de lo que siento, y del tono de mi voz...

—Un poco como los perros.

—¡Es evidente que usted no entiende nada!

—¿Quién paga el vino?

—Yo.

—Entiendo mejor de lo que usted cree.

—Usted intenta decirme que es el vino...

—Déjeme que le muestre algo.

Dick coge entonces una botella de vino y, mientras sirve a los tres individuos, les dice en un tono muy agradable y con una sonrisa:

— Señores, voy a aprovechar esta oportunidad para decirles que parecen una pandilla de larvas, o mejor aún, que son ustedes una pandilla de larvas. Y me apuesto a que llevan tantos años sentados aquí, que si se levantaran serían detenidos por vagabundos.

Los tres individuos sonríen, levantan su vaso y dicen: *«¡bravo!»*.

Una teoría de la comunicación

La escuela de Palo Alto [96], que ha dedicado mucho trabajo al estudio de la comunicación entre los seres humanos, resume lo que acabamos de explicar diciendo que todo mensaje implica dos sentidos: *«... por una parte, transmite una información referida a hechos, opiniones, sentimientos, experiencias de las que habla el orador; pero por otra, expresa directa o indirectamente algo acerca de la relación entre los interlocutores. Si un hombre sentado en la terraza de un café se dirige a una desconocida sentada en una mesa cercana y le pregunta la hora, este mensaje contiene, por supuesto, una petición de información; pero, quizás, traduzca la intención del hombre de entablar relación con la desconocida (...) Si un extranjero cuya lengua desconocen les llama por teléfono para preguntarles la hora, ustedes serán incapaces de comprender su pregunta (utiliza un lenguaje digital); pero si ese mismo extranjero les aborda por la calle señalando con el dedo índice de la mano derecha la muñeca izquierda con aire interrogativo, entenderán que les está preguntado la hora (aquí, utiliza un lenguaje analógico). El lenguaje digital es mucho más preciso que el lenguaje analógico, pero dicha precisión es una molestia a la hora de entender y describir matices sutiles, sentimientos, emociones»*.

La eficacia de la actividad

Los actos a los que acabamos de referirnos pueden ser acciones, si son complejos y escalonados en el tiempo. Hemos visto hasta qué punto podían ser «elocuentes», y necesarios cuando se trata, por ejemplo, de mostrar un rasgo de carácter. Los actos pueden, igualmente, ser gestos, si son simples y localizados. Esto es precisamente lo que nos interesa aquí. Llamaremos fragmento de actividad, o simplemente actividad, a todo gesto o conjunto de gestos. [Nota: el término «acto» convendría tal vez mejor, pero puede llevarnos a confusión con los actos, dramáticos o logísticos].

La actividad es una herramienta dramática capital. Más aún en el cine, que es un medio más visual que el teatro. Pero incluso en el teatro, que demasiadas

personas, incluidos los dramaturgos, consideran con demasiada rapidez, como una sucesión de diálogos. Pues un fragmento de actividad bien elegido puede decir en medio segundo lo que tres minutos de diálogo no conseguirían con tanta eficacia (ver el ejemplo de ***El juguete*** más adelante).

Es, por otra parte, tan eficaz, que no hace falta cargar las tintas para transmitir la información. En una escena de ***L'effrontée***, Charlotte (Charlotte Gainsbourg) sale de un café desconcertada. ¡Choca con una silla, por poco la atropella un coche y, para terminar, una transeúnte se lleva el dedo a la sien mientras la mira!

Uno solo de los dos primeros fragmentos hubiera sido suficiente —el tercero es tanto más pesado cuanto que nos dice lo que tenemos que entender.

Una actividad no visual

La actividad, acabamos de verlo, es la mayor parte de las veces visual. Sin embargo, existen excepciones. Un silencio en una conversación puede ser muy significativo (ver ***Persona***, ***El silencio***, o ***Le silence de la mer***). Es un fragmento de actividad.

En última instancia, un diálogo puede ser actividad si lo que cuenta no es su contenido sino el hecho de que un personaje hable (el *«gracias»* del indio mudo de ***Alguien voló sobre el nido del cuco*** o el *«sí»* del mimo Marceau en ***La última locura***). Si dos individuos se pelean haciendo mucho ruido en una biblioteca donde hay que permanecer en silencio, eso es actividad y poco importa lo que se digan.

Los personajes transmiten actividad

En realidad, todo lo que realiza un ser humano puede ser considerado actividad. Andar, respirar, girar la cabeza, son fragmentos de actividad. Pero, en este capítulo y en dramaturgia en general, únicamente nos interesa la actividad significante, es decir, aquella que aporta una información narrativa importante para la acción. Ver a un personaje andando al comienzo de una historia nos permite saber que no es paralítico, lo cual no es sumamente significativo. Verle andando durante el relato no nos aporta estrictamente nada. La actividad que nos interesa es aquella que hace avanzar la acción, que genera conflicto, que enriquece una caracterización o una relación entre dos personajes, que nos da información sobre una situación o un acontecimiento, pasado o presente. En resumen, la que es portadora de sentido.

La interpretación del actor

Si son los personajes los que transmiten actividad, ésta debe ser asumida por el actor. Por ello, toda interpretación puede ser considerada actividad. Las

miradas, las dudas, el tono de voz, sus gestos, sus muecas, sus silencios, etc., son elementos con significado. *«Los buenos actores*, decía André Antoine [3], *saben (...) que en ciertos momentos de la acción sus manos, su espalda, sus pies pueden ser más elocuentes que una tirada de versos»*.

En ***La jauría humana***, Emily (Janice Rule) es presentada como una provocadora segura de sí misma, que engaña al reprimido de su marido (Robert Duvall). Y, a pesar de ello, en medio de una escena se aísla para respirar un poco y, durante un breve instante, vemos en su rostro todo su sufrimiento. Después retoma su papel de provocadora. Estamos ante un fragmento de actividad caracterizadora transmitida por la actriz.

Al final de ***Amistades peligrosas*** la Señora de Merteuil (Glenn Close), que ha causado la ruina de varias personas, es abucheada por el público de un teatro. Ella decide retirarse sin dejar mostrar nada —aparece en primer plano. Un breve movimiento de desequilibrio nos hace comprender que ha estado a punto de flaquear. Pero se restablece rápidamente, y sale.

En una escena de ***El puente sobre el río Kwai*** el coronel Nicholson (Alec Guinness) hace frente al coronel Saïto (Sessue Hayakawa). Éste amenaza a Nicholson con hacerlo fusilar junto con sus oficiales. Nicholson le escucha pero no le mira. Tiene los ojos fijos en la lejanía. Ese simple detalle está cargado de significación. Expresa el menosprecio de Nicholson por su carcelero. Es actividad. Hay que señalar que la escena ha sido rodada con un único plano (cinemascope) donde ambos hombres aparecen uno junto al otro, casi frente a frente, lo cual permite ver la dirección de la mirada de Nicholson. En cambio, cuando la película de David Lean pasa a formato televisivo o al vídeo, sistemas Pan y Scan, y no en su formato original (con las bandas negras), la escena se ve transformada por la alternancia artificial de dos planos: Nicholson, Saïto, Nicholson, Saïto, etc. En ese momento, se tiene la sensación de que Nicholson mira a Saïto. Este ejemplo, entre otros tantos, muestra que el perjuicio que pueden causar algunas cadenas televisivas o editores de vídeos no es únicamente una cuestión de respeto; puede desposeer a una obra de su sentido.

En ***Magnolias de acero***, M'Lynn (Sally Field) acaba de casar a su hija Shelby (Julia Roberts), y ésta se va en coche con su marido. M'Lynn está en la escalinata de su casa, un poco triste, con la mirada perdida. De repente se da cuenta de que no se ha despedido. Entonces levanta el brazo, aunque es demasiado tarde. Shelby ya se ha ido. Ese pequeño momento imperceptible es totalmente asumido por la actriz. Es actividad y cuenta con un significado.

Encontramos ejemplos similares en todas las obras. En algunas películas (por ejemplo las de Sergio Leone o las películas «viriles» hollywoodienses) la actividad es hierática. Es decir, la interpretación del actor es muy contenida, como si el más mínimo parpadeo estuviera cargado de sentido.

Nathalie Sarraute escribió varias obras sobre los matices de la interpretación. Demostró que la simple entonación de una frase tan banal como *«Eso está bien»* (***Por un sí o por un no***) o *«Bueno, bueno, naturalmente, representaba»* (***Le mensonge***), puede estar cargada de significación —¡y dar lugar a una obra!

Los grandes dibujantes de cómic consiguen plasmar magistralmente, mediante una imagen fija, la «interpretación del actor». Al comienzo de ***Astérix en Córcega***, Astérix y Obélix conocen a Ocatarinetabelachitchix. *«¿Qué es Córcega?»* pregunta Obélix. *¡Córcega es la pesadilla de los romanos! ¿Lo has entendido, gordo?*, grita Ocatarinetabelachitchix. *¡No estoy gordo y también soy la pesadilla de los romanos!*, le responde Obélix gritándole. *Eres susceptible... Me gustas»*, termina por contestar tranquilamente Ocatarinetabelachitchix. En la viñeta siguiente, se ve a Obélix que adopta el aire orgulloso y receloso de su nuevo amigo corso. Es un trabajo sutil, casi imperceptible, y es un fragmento de actividad. En ***Les Bidochon téléspectateurs***, el señor y la señora Bidochon van a asistir a la grabación con público de un programa de variedades. El encargado de calentar al público se hace cargo de ellos. Cuando el animador presenta un cartel («Ríanse», «Aplaudan», etc.), el público debe reaccionar en consecuencia. Eso funciona hasta el momento en que el animador presenta un cartel donde dice «Tírense un pedo», y después baja su cartel diciendo: *«¡Ah, ah, ah! ¡Reconozcan que les he engañado!»*. En ese momento se ve al señor Bidochon que sonríe un tanto avergonzado mientras sus vecinos le lanzan miradas asesinas.

Los problemas de interpretación

Debido a que la actividad incluye la interpretación del actor y a que ésta puede transmitir un significado, un actor puede transformar el sentido de una escena. En el acto II escena VI de ***Cyrano de Bergerac***, Roxane interviene para decir a Cyrano que ama a Christian. Cyrano, herido, se permite indicar que Christian no es más que un necio. Roxane responde golpeando el suelo con el pie (actividad indicada por Rostand): *«¡De pena me moriría si lo fuera!»*. Esta simple frase puede entenderse de muy distintas maneras dependiendo de cómo se diga. Si se utiliza un tono extravagante —lo que corresponde al sentido del fragmento de actividad indicado por Rostand— se comprende que Roxane no se morirá por ello, y uno se dice que Cyrano es un cobarde por no tentar la suerte. Pero si el tono es grave y sincero, entonces se llega a la conclusión de que si Cyrano ayuda a Christian a conquistar a Roxane, lo hace no ya por complacer a su prima, ni por salvarla del suicidio, sino más bien para seducirla por medio de un galán guapo. Su objetivo ya no es el mismo. Ello viene a demostrar que un «detalle» puede cambiar la percepción de una obra.

En ocasiones es la escenografía o la adaptación de un texto la que introducen cambios de significado. En la adaptación del mismo ***Cyrano de Bergerac***, Jean-Paul Rappeneau y Jean-Claude Carrière transforman la escena del duelo (acto I, escena IV) de manera discutible. En la obra, Cyrano termina sus versos y atraviesa con su espada sin vacilar al Vizconde de Valvert. En la película es menos fiero, se contenta con desarmarlo. Se dispone a partir cuando el Vizconde recupera su espada y ataca a Cyrano por la espalda. ¡Como un traidor! Cyrano se defiende y termina por matar a su adversario en legítima defensa. ¿Para qué

tantas precauciones? Gérard Depardieu, paladín del cine francés, ¿no puede representar el papel de brutal camorrista?

Indicaciones para la interpretación

Es precisamente por miedo a ser traicionados por lo que muchos guionistas incluyen la manera en que el actor debe interpretar tal o cual diálogo: vivo, irónico, tranquilo, avergonzado, dubitativo, etc. Un detalle minúsculo puede significar tantas cosas... A la pregunta *«¿Es cierto?»*, por ejemplo, una misma respuesta puede casi querer decir una cosa y lo contrario dependiendo de si su tono es vacilante (*«..sí»*), sincero (*«Sí»*), demasiado sincero (*«¡Sí!»*), cansado (*«síííííí...»*), etc., etc. En el mismo sentido, Pagnol en ***Le schpountz*** juega con distintas declamaciones de una misma frase (*«Todo condenado a muerte, tendrá la cabeza cortada»*).

Muchas obras teatrales, empezando por las de Molière o Shakespeare, carecen de indicaciones de este tipo. Es normal: ellos mismos las representaban, y las escenificaban. No tenían miedo de los contrasentidos. Desde entonces, se ha visto mucha obra clásica «interpretada» de mil maneras, por no decir saboteada. ¿Es normal que un escenógrafo se esconda detrás de autores de apellido ilustre más para darse un gustazo que para ponerse a su servicio? Entendemos porqué Beckett fue tan puntilloso con la puesta en escena de sus obras. Dicho esto, si una obra carente de indicaciones es asumida por unos actores y un escenógrafo competentes, puede enriquecerse en su paso del texto a la escena.

La puesta en escena de ***Celimena y el cardenal*** a cargo de Bernard Murat proponía, por ejemplo, algunos fragmentos de actividad que no están en el texto de Jacques Rampal. Al principio de la obra, Alceste (Gérard Desarthe) dice: *«En otros tiempos yo era simple, sufrid que lo siga siendo»*. Diciendo esto, da la espalda a Celimena (Lumila Mikaël) y espera que ella le retire su capa de cardenal. Más tarde, está hojeando un cuaderno de bocetos donde hay desnudos de Celimena cuando ésta entra en la habitación. Alceste se sobresalta, como un adolescente sorprendido haciendo una fechoría.

B. UNA HERRAMIENTA SOBREEXPLOTADA POR EL CINE

El cine ha utilizado mucho la actividad, sobre todo en sus comienzos, en la época del cine mudo. Recordemos, sin embargo, que el cine mudo no estaba totalmente exento de diálogos. La inmensa mayoría de las películas mudas incluían diálogos ya que es casi imposible contar una historia sin hacer hablar a los personajes. ***El último*** es una de las raras excepciones y es elocuente. Murnau dedica mucho tiempo a contar muy pocas cosas. No obstante, por supuesto, el cine mudo dio prioridad a la actividad sobre el diálogo.

Son, tal vez, los payasos del cine mudo los que más la hayan explotado. Durante una veintena de años retomaron el arte más primitivo de todos, la panto-

mima y llevaron muy lejos una experiencia única en la historia de la dramaturgia. Sigue habiendo restos de sus bufonadas (*slapstick*) en el cine sonoro, con Woody Allen, Mel Brooks, Blake Edwards, Pierre Etaix, Laurel y Hardy —que están a caballo entre ambos períodos— Jerry Lewis, Maurizio Nichetti, Pierre Richard, Jacques Tati, en la televisión, con Benny Hill o Míster Bean, e incluso en el teatro con Jérôme Deschamps, Buffo, Marcel Marceau, ***Les aviateurs*** de Farid Cbopel y Ged Marlon, o los cinco payasos femeninos de ***Embarquez-les***.

De lo significativo a lo gratuito

Aunque andar, respirar o volver la cabeza no sean extremadamente significativos, en general tienen una justificación. Existen fragmentos de actividad totalmente gratuitos, desprovistos de todo sentido, hasta del más pequeño. En ***Sopa de ganso***, Pinky (Harpo Marx) saca un par de tijeras grandes y corta la levita de Trentino (Louis Calhern). No tiene ningún sentido y, a mis ojos, hace falta hacer un esfuerzo para encontrarlo divertido. Walter Kerr [79] recuerda que las primeras películas de payasadas, en las que los personajes se lanzaban tartas y se daban patadas en el trasero, eran siniestras. ¿Por qué? Porque todos esos fragmentos de actividad carecían de sentido. Es probable que estas películas gustaran al público más por su espectacularidad que por su humor. Chaplin fue uno de los primeros en entender que un gesto, para ser interesante, debe contar con una justificación. En la actualidad, el problema ya no se plantea. Salvo, quizá, en el teatro, donde los actores parece que no puedan estarse quietos. Ello se debe a la incompetencia de la puesta en escena, que confunde dinamismo y gesticulación gratuita.

De lo significativo a lo banal

Con el cine, algunos fragmentos de actividad se han convertido en clásicos, por no decir en tópicos. Los más conocidos son:

- Abofetear, llorar, callarse, estar borracho, desmayarse, echarse a reír, esperar, dar un puñetazo.
- Tirar todo lo que hay sobre una mesa con rabia.
- Encender un cigarrillo al revés.
- Rasgar una carta o un contrato.
- Mirar con nerviosismo el reloj.
- Pagar una copa en un café e irse sin haberla bebido.
- Quitarse la acreditación y dejarla caer sobre la mesa de su superior.
- Decir lo mismo y al mismo tiempo que otra persona.
- Subir la cremallera de la espalda de un vestido.
- Fumar un cigarrillo. Esta actividad carece de sentido. Cuando podría dar a entender que el personaje está nervioso, o en desacuerdo consigo mismo, que una parte de su malestar lo dirige contra sí mismo, sólo cumple con el papel de entretener al actor. Por otra parte, generalmente, no es el personaje el que fuma, es su intérprete.

Es interesante comprobar que estos fragmentos de actividad se han vuelto tan habituales que han perdido buena parte de su impacto, mientras que en la vida siguen teniendo cierta fuerza. Hoy en día, un autor dramático que pretenda mostrar un violento desacuerdo entre dos personajes está abocado a encontrar algo menos obvio que la eterna trifulca.

Puede también intentar evitar la trivialidad. En ciertas circunstancias, un tópico puede conservar su frescura. En ***La mujer de al lado***, Mathilde (Fanny Ardant), que acaba de encontrarse con un antiguo amor (Gérard Depardieu), le pide que la bese. En un primer momento se muestra un tanto reticente, pero termina por hacerlo. Tan pronto como termina el beso, Mathilde se desmaya. La acumulación, que es también un factor de trivialidad, puede dar un sentido nuevo a un fragmento de actividad. En ***Nosotros no envejeceremos juntos***, Jean (Jean Yanne) da tantas tortas a Catherine (Marlène Jobert) que termina por caracterizar (casi cómicamente) su relación amorosa. En ***El enigma de Caspar Hauser*** Kaspar (Bruno S.) es un joven que ha pasado toda su infancia encerrado en una bodega. En un momento de la historia, toca una llama, se quema y llora. Poco después, le ponen un niño en los brazos. Y ahí también, llora.

En ***En busca del arca perdida*** Spielberg adopta el viejo precepto de Hitchkcoc según el cual es mejor partir del tópico que llegar a él. Indiana Jones debe, súbitamente, hacer frente a un árabe que le hace una demostración de destreza con su cimitarra (a la manera de Bruce Lee y su *nunchaku*). El espectador, acostumbrado a las películas de aventuras, espera una pelea en toda regla. Es el tópico. En lugar de eso, Indiana Jones suspira, saca su revólver y mata al árabe. Como si la escena no estuviera del todo explotada y se contentara con su *topper*.

Finalmente, dos palabras sobre la actividad más clásica del drama, sobre todo en el cine: el beso. Es un fragmento de actividad que puede convertirse rápidamente en aburrido y que debería ser lo más corto posible, por tres razones:

- Se ha visto unas diez mil de veces.
- No es conflictivo (salvo excepciones).
- Los personajes tienen una sensación física (agradable) que, como ya hemos visto, es difícil de transmitir al espectador. Un beso puede ser erótico pero no genera ni la cuarta parte del efecto experimentado por los personajes. Resultado, se deja al espectador fuera de la escena.

De lo significativo a la espectacularidad

La actividad ha permitido igualmente el desarrollo de la espectacularidad. A este respecto, se puede decir que ésta no se ha contentado con medias tintas. Ha utilizado la actividad hasta la saciedad, es decir, hasta el momento en que la actividad dejaba de ser generadora de sentido, o no tenía ningún significado y pasaba a ser mera apariencia cara al espectador.

El principio de ***Borsalino*** ilustra bastante bien esta opinión. Capella (Belmondo) se encuentra con Siffredi (Delon). Los dos hombres se pelean por una mujer (Catherine Rouvel). Empieza una pelea a puñetazo limpio. Resulta interminable. Los dos primeros puñetazos tienen sentido ya que ponen de manifiesto su falta de entendimiento. De forma accesoria demuestran también que son dos brutos, incapaces de comunicarse y de arreglar unas diferencias de forma inteligente. Podemos, por lo tanto, considerar que los dos primeros puñetazos encierran una actividad. En cambio, los quince restantes no significan nada. La dramaturgia ha pasado el testigo a la espectacularidad. ¡Y al negocio! No hace falta mucho esfuerzo para imaginar a los dos guionistas diciéndose que deben deslumbrar desde el primer encuentro entre Delon y Belmondo.

Los ejemplos de actividad poco o nada significativos pero muy espectaculares abundan en el repertorio cinematográfico. Todas las escenas de riesgo entran en esa categoría. ***Mad Max 2*** constituye el *súmmum*, muy entretenida por otra parte ya que tiene la inteligencia de ligar la espectacularidad con el conflicto y con el *milking*. La comedia musical también lo ha utilizado. Es desgraciadamente poco corriente que los números musicales sirvan para algún otro propósito que no sea distraer al público. Ver a Fred Astaire bailar por un techo (***Bodas reales***) o al ralentí (***Easter parade***) es bonito e impresionante, pero no hace avanzar la acción.

No digo con esto que haya que retirar esos números y hacer ascos a los placeres sencillos, sino que hay que establecer una relación entre los números y la acción. Lo cual es totalmente posible. Varias comedias musicales lo consiguen, al menos localmente. En ***Cantando bajo la lluvia*** Don Lockwood (Gene Kelly) acaba por encontrar una solución al problema planteado por su primera película sonora. Se pone a cantar y bailar bajo la lluvia. Es un fragmento de actividad que muestra hasta qué punto es feliz. Es necesario, a pesar de todo, admitir que en una comedia no musical la misma actividad hubiera sido mucho más corta e igualmente eficaz. En ***Jack and the beanstalk*** Jack (Bobby Riha) y su camarada (Gene Kelly) pretenden llamar la atención del ogro. Para ello se ponen a bailar. Su número está completamente integrado en la acción. Tiene significado y genera suspense. En ***Melodías de Broadway***, Tony Hunter (Fred Astaire) conoce a Gabrielle Gérard (Cyd Charisse). No se caen bien. Un dúo bailado en Central Park va a acercarles —y por lo tanto, hacer avanzar la acción.

C. EJEMPLOS DE ACTIVIDADES RESEÑABLES

El siguiente «viaje» demuestra la riqueza y la inventiva del repertorio en cuanto a actividad. Prueba, además, que la actividad es una formidable herramienta de caracterización.

En ***Annie Hall***, Alvy Singer (Woody Allen) es detenido por un motorista de la policía. Irritado, termina haciendo trizas su permiso de conducir.

El final de ***A través de los olivos*** es un fragmento de actividad que nos aporta la respuesta dramática. Se ve a Hossein en un plano largo. Después de haber

perseguido a Tahereh, regresa a través del olivar brincando. Comprendemos que al final ella le ha dado el sí.

En ***El avaro***, Harpagon anuncia una recompensa para Maese Santiago mientras busca en sus bolsillos. Maese Santiago tiende la mano. Harpagon saca un pañuelo y se suena.

En ***Bad***, una madre de familia agobiada por el llanto de su hijo lo acuna en la ventana.

En ***El cameraman***, Luke (Buster Keaton) está rodando una pelea entre dos chinos cuando uno de ellos pierde su arma. El combate corre el riesgo de terminar demasiado pronto. Luke coge, entonces, un cuchillo y se lo tiende al chino desarmado. Este fragmento de actividad, que muestra hasta dónde están dispuestos a llegar algunos periodistas con tal de obtener una primicia, será el tema de una película —por lo tanto de una acción más que de una actividad— en ***El gran carnaval***.

En ***El círculo de tiza caucásico***, se informa a la mujer del gobernador de que debe abandonar sus asuntos debido a una revolución en palacio. Entonces, hace abrir sus baúles y, en medio del pánico general, dedica un buen rato a elegir el vestido que se va a poner. Algunos momentos más tarde, se olvida de su bebé.

En ***El jardín de los cerezos***, Lioubov, acuciado por graves problemas de dinero, da una moneda de oro a un mendigo.

En ***El gato***, Julien (Jean Gabin) y Clémence (Simone Signoret), que son marido y mujer pero no se hablan, hacen sus compras en la misma tienda, al mismo tiempo, pero separadamente.

Una escena de ***Las diabólicas***, intensa gracias a la ironía dramática, contiene una multitud de actividades, todas cargadas de significado. Michel Delasalle (Paul Meurisse) va a Niort para impedir que su mujer Christina (Vera Clouzot) se divorcie. Ésta ha puesto un somnífero en una botella de whisky, pero duda en servírselo. El acto la asusta. Sobre todo teniendo en cuenta que Michel, que normalmente es muy violento, se muestra encantador. Christina ya no lo tiene claro. De repente, Michel coge la botella de whisky y se sirve. Aterrada Christina le para. Pero su gesto es demasiado brusco y Michel se mancha con el whisky. Eso le irrita. Piensa que con su mujer no se gana nada tratándola con suavidad y la abofetea dos veces. Convencida, Christina coge la botella y le sirve copiosamente.

Al principio de ***Los niños del paraíso*** Debureau (Jean-Louis Barrault) imita el hurto que acaba de cometerse con objeto de disculpar a Garance (Arletty). ¿Qué puede ser más eficaz para caracterizar tanto a Debureau como sus sentimientos por Garance?

Al comienzo de ***Harold y Maude***, Harold (Bud Cort) se ahorca. Su madre entra en el salón y no reacciona, llama por teléfono y termina por salir no sin antes haber dicho a Harold que no se retrase para la comida. Sólo entonces comprendemos que el ahorcamiento no es más que una escenificación. El resto de la película está por otra parte lleno de actividad similar.

Al principio de ***Héroe por accidente*** Bernie Laplante (Dustin Hoffman) se encuentra en un tribunal, sentado en el banquillo de los acusados. Mientras su

abogado está de pie, defendiéndole, ¡no encuentra nada mejor que hacer que robarle el dinero del bolsillo! Al igual que en el inicio de ***El juguete*** (ver más adelante), el autor caracteriza magníficamente a su personaje en cinco segundos.

En ***A puerta cerrada***, Garcin intenta salir de la habitación. Aporrea una puerta en vano. Instantes después, la puerta se abre sola. Garcin no tiene el valor de aprovecharlo.

En ***Jerry calamidad*** Stanley (Jerry Lewis) va a clase de canto. Su profesor (Hans Conried) le hace vocalizar. De repente y sin darse cuenta, Stanley cierra accidentalmente la tapa del piano sobre los dedos del profesor que se pone a gritar. Concienzudamente, Stanley repite el aullido.

En ***Jo, un cadáver revoltoso*** Antoine (Louis de Funès) confiesa un secreto al inspector Ducroc (Bertrand Blier). Tiene tanta vergüenza que se vuelve inaudible.

En ***Matrimonio original*** Ann (Carole Lombard) y David (Robert Montgomery) se han separado. Se encuentran por casualidad en un gigantesco cóctel, cada uno sentado en un extremo de la sala. Con el fin de dar celos a su mujer, David se vuelve hacia su vecina, que ni tan siquiera le ve, y mueve sus labios como si hablara animadamente. Ann, que no puede oírle, se enfada. Observamos que el guionista explota la situación: el acompañante de la vecina termina por darse cuenta de lo que David se trae entre manos y le pide cuentas.

Al principio de ***El juguete***, se ha organizado un gran banquete en una de las fábricas del presidente Rambal-Cochet. La llegada de éste se retrasa, pero sus invitados han empezado a comer. De repente, Rambal-Cochet (Michel Bouquet) aparece. Todo el mundo se levanta. Les pide que se sienten, y se dirige a una silla que se encuentra en el extremo de la mesa. Se sienta, y en lugar de acercar la silla a la mesa, coge ésta con ambas manos y tira hacia sí, provocando gran confusión entre sus invitados. ¿Hace falta añadir que este fragmento de actividad es extraordinariamente eficaz? En tres segundos, Francis Veber caracteriza la increíble suficiencia de su personaje. Ningún diálogo, ninguna escena puede resultar tan económica. Además, Veber no se contenta con este brillante fragmento. A continuación, explota la situación y nos ofrece un *topper*: los invitados se intercambian los platos y mezclan la comida.

El payaso Grock desarrolló un *gag* similar y muy conocido. Se sentaba ante un piano y, después de haber comprobado que estaba demasiado lejos del teclado, intentaba en vano empujar el piano hacia el taburete. Evidentemente, en este caso, la caracterización no es la misma. La facilidad con la que Rambal-Cochet lleva a cabo su gesto hace que percibamos su suficiencia, mientras que el fracaso sufrido por el payaso lo convierte en estúpido.

En ***El quimérico inquilino***, Trelkovsky (Roman Polanski) se suicida arrojándose por la ventana. Primera actividad relativamente clásica. Pero falla. Herido, ¡sube trabajosamente las escaleras para volverlo a intentar!

En ***Macbeth***, para dar a entender el sentimiento de culpabilidad de Lady Macbeth, Shakespeare nos la presenta mientras se frota las manos intentando quitarse la sangre imaginaria de su víctima.

En ***El enfermo imaginario***, Toinette se echa a llorar en cuanto Orgón quiere reñirla.

En ***La venganza de Manon***, Ugolin (Daniel Auteuil), está tan enamorado de Manon que se cose sobre la piel un pedazo de tejido perteneciente a la joven.

En ***Mi tío*** la hermana de Hulot (Adrienne Servanyie), que es muy esnob, orgullosa de su moderno chalet y muy al tanto de las modas en decoración, hace funcionar el surtidor de su jardín cada vez que alguien llama desde la verja. Es un elemento de caracterización y un *gag*. Además de que el chorro es de una ridiculez extrema, el ruido que hace cuando lo conecta se escucha desde la verja.

En ***The old fashioned way*** un *sheriff* solicita la presencia del señor McGonicle con objeto de entregarle una citación judicial. Lleva los papeles en la espalda. Sin ser visto, McGonicle (W.C. Fields) se acerca y prende fuego a los papeles. Después se presenta ante el sheriff. Éste le tiende la citación casi quemada. McGonicle aprovecha para encenderse un puro.

En ***Pigmalión*** Eliza coloca las zapatillas de Higgins (1.ª actividad). Él no se da cuenta (2.ª actividad). Ella termina por lanzárselas a la cara (3.ª actividad).

Al principio de ***Ran***, Hidetora (Tatsuya Nakadai) echa una cabezada al sol. Saburo (Daysuke Ryu), el mejor de sus tres hijos (el equivalente de Cordelia en ***El rey Lear***), corta una rama y la planta al lado de su padre para que le dé sombra.

En ***El bazar de las sorpresas*** cada vez que Pirovitch (Felix Bressart) oye que su patrón (Frank Morgan) pide una opinión sincera, se escabulle rápidamente.

En ***El regreso de la pantera rosa*** el inspector Clouseau (Peter Sellers), que se ha convertido en policía, hace una ronda. Para saludar a alguien, levanta su bastón y se lo mete en un ojo.

Al final de ***Rey de corazones***, Plumpick (Alan Bates) se presenta desnudo a las puertas del asilo para que le admitan, prefiriendo la compañía de los locos a la de los militares.

En ***Le roi et l'oiseau***, el Rey está haciendo sus ejercicios cotidianos de tiro. No da una. Su criado toma un punzón y marca los impactos en la diana antes de enseñársela.

Al comienzo de ***Romeo y Julieta*** tiene lugar un duelo entre los Capuleto y los Montesco. ¿Qué otro medio hubiera permitido mostrar, con tanta eficacia, el desacuerdo existente entre ambas familias?

En ***Umberto D***, el protagonista (Carlo Battisti) se ve en la necesidad de mendigar. Tiende la mano a los viandantes. De repente, se acerca un antiguo colega. Rápidamente da vuelta a su mano para hacer creer que pretende saber si llueve.

En la escena 4 de ***Un tranvía llamado deseo***, Blanche discute con su hermana Stella, a cuyo marido, Stanley, critica. Al final del ataque de Blanche, llega Stanley. Stella se precipita a sus brazos y le abraza ostensiblemente ante Blanche.

Los clásicos

Y luego están los grandes clásicos que todos los cinéfilos conocen bien:

— Udo (Richard Widmark) empujando a una vieja minusválida por una escalera (***El beso de la muerte***).
— Felicitas (Greta Garbo) haciendo girar el cáliz de la comunión para posar sus labios allí donde los ha puesto su amante en ***El demonio y la carne.***
— El dúo de banjos al comienzo de ***Defensa.***
— Hynkel (Charles Chaplin) jugando con un globo terráqueo en ***El gran dictador.***
— Tom Powers (James Cagney) aplastando la mitad de un pomelo en la cara de su amante en ***El enemigo público.*** George Raft parodia este gesto en ***Con faldas y a lo loco.***
— Bruno (Robert Walker), sentado entre el público de un partido de tenis, observa fijamente a Guy (Farley Granger) mientras todos sus vecinos siguen la pelota con la cabeza (***Extraños en un tren***).
— Los cuatro bromistas de ***Habitación para cuatro*** (Ugo Tognazzi, Gastone Moschin, Philippe Noiret y Adolfo Celli) dando una torta a todas las cabezas que sobresalen de un tren en el momento de la salida.
— El capitán Queeg (Humphrey Bogart) jugando nerviosamente con canicas de acero en ***El motín del Caine.***
— Norman Bates (Anthony Perkins) cuando hace desaparecer el rastro del crimen de su madre en ***Psicosis*** (ver análisis en el capítulo 5).
— Charlot degustando su zapato en ***La quimera de oro.***
— Guido Rinaldo (George Raft) jugando con una moneda en ***Scarface, el terror del hampa.*** George Raft parodió ese mismo gesto en ***Con faldas y a lo loco*** y ***El terror de las chicas.***
— Charlot, alienado en una cadena de montaje de ***Tiempos modernos,*** que sigue apretando pernos en el vacío, como un tic nervioso. Hasta se empeña en «enroscar» los pechos de una obrera.
— Zorba (Anthony Quinn) que se pone a bailar cuando aquello que había construido se ha desmoronado (***Zorba el Griego***).

Dos escenas enteras

Dos largas escenas constituyen, cada una, una brillante demostración de actividad y un gran clásico.

La primera se encuentra en ***Río Bravo.*** Es la primera escena de la película. Dura dos minutos y medio, y no contiene estrictamente ningún diálogo. Dude (Dean Martin) entra en un salón, con paso vacilante; no quiere atraer la atención y se limpia continuamente la boca. Se acerca al mostrador donde un hombre, Joe (Claude Atkins), está sirviéndose un whisky. Joe se percata de la presencia de Dude. Le señala su vaso lleno. Dude asiente con la cabeza. Joe coge una moneda y la lanza a la escupidera que está a los pies de Dude sonriendo cruelmente. Dude duda un poco, va a meter la mano en la escupidera cuando alguien le da una patada. Es Chance (John Wayne). A continuación Chance se

acerca a Joe. Dude aprovecha la oportunidad para darle un golpe por la espalda y dejarlo sin sentido. Joe ríe. Dude quiere también golpearle, pero dos vaqueros lo agarran. Joe, entonces, da una paliza a Dude. Un cliente intenta impedírselo, Joe saca su revólver y dispara contra él a sangre fría. Después abandona el salón.

La segunda es un *sketch* muy corto perteneciente a ***Si yo tuviera un millón,*** titulado ***El empleado*** y que lleva la firma de Lubitsch. Phineas Lambert (Charles Laughton) es un pequeño empleado administrativo perdido en la inmensidad de una gran empresa. Recibe un telegrama mediante el cual, nosotros lo sabemos, le anuncian que ha heredado un millón de dólares. Sin cambiar de expresión, se levanta, sale de la oficina, sube pisos cada vez más lujosos y franquea las puertas de los despachos hasta llegar ante la puerta del presidente, donde dice «Señor Brown». Va a llamar, cuando se para y se ajusta el traje, después llama. La puerta se abre. «*¿Señor Brown?,* dice Lambert. *¿Sí?*», le responde el hombre que está detrás de la mesa del despacho. Lambert le saca la lengua y le hace burla con la boca.

D. SIGNIFICATIVA Y SIMBÓLICA

En todos los ejemplos precedentes, la actividad es significativa. Aunque también es simbólica.

Dificultades terminológicas

El término «simbólica» puede prestarse a confusión. Jean Chevalier [28], en su introducción al ***Diccionario de los símbolos,*** establece claramente la distinción entre el símbolo y una serie de imágenes con las que se le confunde: el emblema, el atributo, la alegoría, la metáfora, la analogía, el síntoma, la parábola y el apólogo. Estas distinciones son juiciosas, aunque no bastan para definir el símbolo. Se sabe lo que no es, y no siempre se sabe lo que es.

En su origen, el símbolo es un objeto cortado en dos, cuyas partes son conservadas por personas diferentes y que sirve de señal de reconocimiento. Contiene, por lo tanto, las ideas de unión y de separación. A partir de ahí, cada cual crea su definición y concentra su atención en tal o cual aspecto del símbolo. Para unos, lo simbolizado es inconsciente. Para otros, el símbolo es un producto de la naturaleza. Y para otros, expresa el deseo de un individuo. El símbolo está, por lo tanto, sujeto a interpretación. La zanahoria, el cuchillo o la Torre de Pisa no son símbolos fálicos para todo el mundo. El sapo no simboliza lo mismo para los chinos, los astrólogos o los seguidores de Jung.

Sentido propio y sentido figurado

En resumen, como sigo sin saber lo que es exactamente un símbolo, propondré mi definición personal: es significativo aquello que depende del sentido

propio; es simbólico aquello que depende del sentido figurado. El sentido propio puede ser inconscientemente transmitido; un acto fallido es entonces, en mi opinión, significativo y no simbólico.

En *Náufragos*, Constance Porter (Tallulah Bankhead), periodista pedante y sofisticada pierde sus atributos a lo largo de la película (collar, pieles, máquina de escribir, etc...). Al final, parece menos esnob que al principio. Esta desposesión tiene más una función simbólica que conflictiva.

Cuando una actividad es simbólica, la mayor parte de las veces también es significativa.

Al inicio de *Ciudadano Kane*, Kane niño está andando en trineo cuando vienen a apartarlo de su familia. Se defiende cogiendo el trineo para hacer caer a los malos. Para aquéllos que conozcan el final de la película, la utilización del trineo es simbólica.

En *La loca de Chaillot*, la loca tira el vaso del presidente con su chal. Es actividad. Significado: la loca es torpe. Aunque también puede interpretarse como un acto fallido. Significado: la loca odia al presidente. Por último, es un símbolo que ilustra el antagonismo principal de la obra. Encontramos el mismo efecto en *Pigmalión*. Al comienzo de la obra, Higgins atropella a Elisa y tira sus flores.

Al principio de *El gran desfile*, James Apperson (John Gilbert) asiste a un desfile militar. No se escucha la música ya que la película es muda. Pero Vidor nos muestra el pie de James que lleva el ritmo. En la escena siguiente, se alista en el ejército. Más tarde, la pierna de James tendrá nuevamente un papel. Se enamora de una joven francesa. En el momento en que debe partir para el frente, ella se agarrará a su pierna. Más tarde, se hace amputar una pierna. Estas recompensas tienen algo de simbólico con relación a la actividad inicial que mostraba la atracción de James por el ejército.

En *El tambor de hojalata* Óscar (David Bennent), con 3 años, emite de vez en cuando un grito estridente que rompe el vidrio a distancia. De la misma manera se niega a crecer cayendo voluntariamente en una bodega. Estas actividades simbolizan, supuestamente, su protesta ante la cobardía de su familia en la época del nazismo.

El personaje autor del símbolo

En ocasiones sucede que el símbolo no da la impresión de ser obra del autor sino directamente de uno de los personajes.

En *Excelentísimos cadáveres*, el juez interpretado por Alain Cuny no para de lavarse las manos. Como actividad, quiere decir que es maniático, como símbolo, que quiere mantener «las manos limpias». En *Macbeth*, la necesidad de Lady Macbeth de lavarse la sangre de sus víctimas es más consciente, aunque la sangre de Duncan haya desaparecido de sus manos hace ya mucho tiempo. En cierto modo, el símbolo permanece en la cabeza de Lady Macbeth, y no en la del dramaturgo.

En *Chinatown*, un esbirro (Roman Polanski) corta la nariz de Gittes (Jack Nicholson). Es actividad conflictiva sin mucho significado, salvo que el esbirro es especialmente violento. Sin embargo, es muy simbólico, ya que Gittes es un fisgón que mete su nariz en los asuntos de los demás. Simbólicamente, no es por lo tanto una casualidad si lo que le corta es precisamente la nariz.

Podemos ver el mismo efecto en *Amadeus* (la película), donde Salieri (Murray Abraham) lanza un crucifijo al fuego. Incluso el personaje no puede ignorar el símbolo. En la obra de teatro, Salieri hace algo similar: rasga una esquina de una partitura de Mozart, la eleva como para comulgar y se la traga como si se tratara de una forma consagrada.

Un problema de interpretación

Lo simbólico puede plantear varios problemas respecto a lo significativo. En primer lugar, es menos intenso. El sentido inducido por lo simbólico impregna menos al espectador que el generado por lo significativo.

En segundo lugar, muchas veces está sujeto a interpretación. Depende, por lo tanto, de la cultura del espectador. Algunos pueden captarlo, otros no. En *Yo confieso* el fiscal (Brian Aherne) se divierte manteniendo sobre su frente un vaso. En sentido propio, ello quiere decir que es hábil y que le gusta divertirse. Pero, ¿y en sentido figurado? Truffaut [66] hace decir a Hitchcock que es una imagen simbólica (el equilibrio de la justicia como juego de salón) voluntariamente concebida como tal por Hitchcock —lo que éste último aprueba. Admitámoslo. Pero, ¿todo el mundo lo interpreta de esa manera?

Además, una obra dramática no se compone de ideas sino de acciones. El sentido figurado no siempre es el que más le conviene. En efecto, si lo significativo da la sensación de ser fruto de los personajes o de la vida en general, lo simbólico puede ser percibido como fruto del autor. Recordándoselo al espectador que asiste a una ficción, lo simbólico produce entonces un efecto de distanciamiento, que puede no ser deseable. Es más interesante para un autor encontrar elementos de actividad significativos que llenar conscientemente su obra de símbolos. No obstante, que se tranquilice: inconscientemente no podrá evitar hacerlo.

Finalmente, es preciso recordar que una obra dramática es ya en sí misma una obra simbólica, a caballo entre el mundo real y el mundo imaginario, que se parece mucho al juego infantil de hacer como si. De no ser mentalmente frágil, ningún espectador contemporáneo de *Mein kampf* (la obra de teatro de Georges Tabori) se dirá: *«¡Qué horror! ¡ Hitler ha vuelto!»* o, respecto al actor que da vida a Hitler, *«¿Quién es ese palurdo que se hace pasar por el führer?»*. Nosotros sabemos que no es de verdad, y que la obra hay que entenderla en sentido figurado. Quizá por eso lo simbólico consciente no funciona muy bien en dramaturgia. Es lo simbólico dentro de lo simbólico.

13
Diálogo

«Hablamos demasiado en nuestros dramas».
(Diderot [37])

«Cuando se cuenta una historia en el cine, sólo se debería recurrir al diálogo cuando resulta imposible hacerlo de otra forma».
(Alfred Hitchcock [66])

«El buen pedagogo es aquél que transforma la oreja en ojo».
(proverbio árabe)

«Es una práctica exclusivamente humana charlar acerca de las cosas. Es una ventaja que tenemos sobre los animales. Si las vacas, por ejemplo, pudieran charlar entre ellas, el matadero no duraría mucho».
(***Puntila y su servidor Matti***)

A. UNA HERRAMIENTA SOBREESTIMADA

Cuantitativamente hablando, el diálogo ocupa un lugar importante en un texto dramático. Es claramente la parte visible del iceberg. ¿Es esta la razón de que tantos autores le reserven la mayor parte de su energía? Es cierto que dialogar es el medio más fácil de llenar un centenar de páginas. Tampoco requiere especial talento, basta con saber hablar. Pero, ¿qué valor tiene un centenar de páginas de diálogo si previamente no se han trabajado (o se ha hecho mínimamente) ni la caracterización, ni la estructura, ni la preparación, ni la actividad?

Cualitativamente, el dialogo debería ser considerada la última herramienta dramática, que entra en liza una vez que todo lo demás ya ha sido determinado, y que se utiliza en última instancia, cuando nada de lo demás nos sirve. ¿Por qué? Porque, de todas las herramientas dramáticas destinadas a generar sentido, es la menos eficaz. En dramaturgia, el lenguaje de las escenas, el de las acciones y el de los gestos son mucho más poderosos, más portadores de sentido, que el lenguaje de las palabras. Desgraciadamente, es más fácil concebir frases —«encontrar verdaderos discursos», retomando las palabras de Diderot [36]— que escenas, personajes o fragmentos de actividad.

Las gentes del teatro insisten mucho acerca del papel de la palabra dentro de su arte, como si ello fuera una especificidad con respecto a ese pretendido arte de la imagen que es el cine. Creo que exageran. Lo que acabo de decir sobre la fuerza de los otros lenguajes es válido tanto para el cine como para el teatro. Hay una razón que lo explica: los gestos, las acciones y las relaciones de causalidad expresan mucho más que la palabra en la vida misma de los seres humanos. Es seguramente halagador para el ser humano magnificar el papel de la palabra como vehículo del pensamiento consciente. Pero eso equivale a olvidar el papel del inconsciente, parte oculta del iceberg que se manifiesta frecuentemente a través de nuestros actos y acciones. Es, igualmente, olvidar que los inconscientes de dos seres humanos se comunican mejor que sus conscientes (ver la diferencia entre lenguaje digital y lenguaje analógico en *Una teoría de la comunicación*, capítulo 12).

Dicho esto, es obligado reconocer que es casi imposible prescindir del diálogo. Describir acciones humanas consiste, entre otras muchas cosas, en mostrar a personajes que se comunican mediante la palabra. Incluso el cine mudo, salvo raras excepciones (***Kamikaze 1999 - el último combate*** o ***El último***), no puede contar una historia sin recurrir a los diálogos, ya sean los de los encabezamientos, o los que la situación nos lleva a adivinar y que nosotros ponemos en boca de los personajes. Es normal. El lenguaje natural es, a pesar de todo, una formidable herramienta de comunicación y un transmisor de sentido muy útil cuando se trata de aportar matices, sutilezas, y sobre todo contradicciones que los tres lenguajes antes citados no siempre pueden generar.

B. FUNCIÓN Y TÉCNICA

La función del diálogo

El diálogo no debería tener más que una única función: trasladar informaciones que estén al servicio de la acción. Es decir:

1. Caracterizar a aquél que habla, más por medio del contenido del diálogo que por su manera de hablar. Más adelante volveremos sobre este punto.
2. Revelar las relaciones entre el que habla y sus interlocutores.
3. Hacernos comprender (más que decirnos) lo que desea, lo que piensa o lo que experimenta el que habla.
4. Hacer avanzar la acción. Es decir: generar o trasladar obstáculos; preparar o recompensar un elemento; instalar, explotar o resolver una ironía dramática; comunicar hechos anteriores (exposición); afirmar o contradecir un fragmento de actividad (ver ejemplos al final de capítulo), etc.

Técnica del diálogo

Desde un punto de vista técnico, el diálogo debe:

1. Ser claro y comprensible para el espectador.
2. Ser cómodo para los actores.
3. Parecer vivo, es decir «realista», sobre todo en el cine. Naturalmente lo que llamamos diálogo realista es, en realidad, un ardid simplemente menos artificial que los diálogos poético, romántico, simbólico u otros. En la vida la gente duda, busca las palabras, se repite, no dice siempre lo que quiere decir, etc. Hasta Woody Allen, cuyo diálogo es ligeramente entrecortado, no habla en sus películas como lo haría en la vida real. Su diálogo es muy trabajado, respeta la unidad de acción y no dice más que lo necesario.

El diálogo a través de las imágenes

No es sólo el pedagogo el que debe transformar la oreja del espectador en ojo. También un autor dramático tiene la obligación de hacerse entender, de transmitir su pensamiento de manera clara. Y transformar la oreja del espectador en ojo es normalmente una buena manera de hacerlo. La dramaturgia, con todos sus componentes, incluido el diálogo, es un transmisor de acciones y de imágenes, pero no de ideas. Hitchcock [66] decía *«Todo lo que se dice en lugar de ser mostrado se pierde para el espectador»*. Un diálogo debe, por lo tanto, rechazar lo abstracto y favorecer lo concreto.

En ***Le pain de menaje***, Marthe se dirige a Pierre: *«Te conozco, tu imaginación tiene una envergadura de águila y un apetito de gorrión. Te basta con cambiar de sitio un mueble para creer que te mudas, y abrir una ventana para creer que eres libre. La libertad de fuera genera demasiado polvo»*.

Brecht y Shakespeare sobresalen en el dominio del diálogo en imágenes. Su obra está repleta de ejemplos.

En ***Antonio y Cleopatra*** nos enteramos de que César ha abandonado a Lépido, que le había ayudado a luchar contra Pompeyo. Después, Lépido ha muerto en la cárcel. La batalla por el poder ya sólo cuenta con dos contrincantes: César y Pompeyo. Enobarbus comenta: *«Oh mundo, ya no tienes más que un par de mandíbulas. Expulsa toda la comida que contienes y chirriarán la una contra la otra»*.

En ***Romeo y Julieta***, Mercurio acusa a Benvolio de estar todo el día a la gresca: *«Te peleas con un hombre que casca nueces, por el único motivo de que tú tienes los ojos de color avellana...»*.

En ***La vida de Galileo Galilei***, el científico se refiere a la astucia de los hombres que tan bien conoce: *«Sé que al asno lo llaman caballo cuando quieren venderlo, y al caballo asno cuando quieren comprarlo»*.

En ***Madre Coraje y sus hijos***, Madre Coraje se niega a dejarse convencer por los reclutadores del ejército: *«Ven, vamos a pescar, le dice el pescador a la lombriz»*.

Otro ejemplo de metáfora: el diálogo alusivo, la especialidad de Lubitsch y Wilder.

En ***Ser o no ser***, Joseph Tura (Jack Benny), disfrazado de profesor Siletsky, pregunta al coronel Erhardt (Sig Rumann) qué piensa del célebre actor Joseph Tura. El coronel le responde: *«Loque le hizo a Shakespeare, nosotros se lo estamos haciendo a Polonia»*.

En ***Perdición***, Walter Neff (Fred MacMurray) va a casa del señor Dietrichson para hablarle del seguro del coche. Pero no está en casa. Sin embargo, conoce a la señora Dietrichson (Barbara Stanwyck), la mujer de su cliente, que no carece de atractivo. Walter Neff es, por otra parte, sensible a sus encantos e inmediatamente se muestra atrevido. El diálogo es poco más o menos el siguiente:

Él- *He venido para hablar con su marido pero se me están ocurriendo otras cosas.*

Ella- *En este estado la velocidad está limitada a 45 millas por hora, Señor Neff.*

Él- *¡Ah! ¿Y a cuánto iba yo, agente?*

Ella- *Yo diría que a... 90.*

En ***Con faldas y a lo loco***, Jerry (Jack Lemmon), vestido de mujer, está muy alterado por encontrarse en compañía de una docena de mujeres jóvenes. *«Cuando era niño*, le cuenta a Joe (Tony Curtis), *soñaba con quedarme encerrado en una pastelería. Había buñuelos, pasteles, tartas de crema...* Joe le interrumpe: *Escúchame bien, nada de repostería, estamos a régimen»*.

En ***El gran carnaval*** Charles Tatum (Kirk Douglas) pide a una mujer que vaya a la iglesia. *«Yo no me arrodillo*, le responde ella, *se me hacen arrugas en las medias»*. Y Tatum le contesta: *«Ya me había enfrentado con huesos duros, pero con usted he necesitado por lo menos veinte minutos»*.

El todopoderoso diálogo, la paráfrasis y el subrayado

Por el contrario, los diálogos deben evitar:

1. Llevar todo el peso. «Ya resolveré eso en el momento del diálogo» es uno de los principales lemas del autor novel[1].

2. Diluir la información. En las obras de teatro clásicas, los personajes no se limitaban a dar su opinión, la expresaban con pelos y señales. Se parafraseaban, lo que daba lugar a largos párrafos en alejandrinos. Tenían una excusa: era poesía. En la actualidad, se lleva un diálogo más «realista», es preferible ser claro y sucinto, y pasar rápidamente a lo siguiente.

Los alejandrinos presentan otro inconveniente: son una carga para el autor, que dedica su tiempo a buscar rimas, a contar sílabas y a medir sus términos. En ***Los importunos***, Erasto ha visto a su amada pasar del brazo de otro hombre. Y he aquí lo que dice: *«Todavía siento amor por esa beldad cruel (inhumaine). Aunque mi razón quisiera que le tuviera odio (haine)»*. En tales circunstancias, la razón dicta que debería tener un sentimiento menos intenso que el odio y, sobre todo, más cercano a los celos. Sólo que no rimaría igual. Naturalmente el término «odio» (*haine*) no está del todo fuera de lugar. Digamos que se puede aproximar. Y sin querer ofender a nuestros grandes clásicos, se podrían encontrar muchos otros ejemplos.

3. Decir aquello que el espectador tendría que comprender por sí solo, explicitar aquello que está implícito, en una palabra, insistir, subrayar. Un ejemplo clásico de diálogo con subrayado: *«¡Es evidente que no has entendido nada!»*. ***Merci à la vie*** tiene un diálogo explícito llamativo. Camille (Charlotte Gainabourg) dice a Joëlle (Anouk Grimberg): *«¿Sientes la emoción que pasa?»*. Como si un payaso preguntase a su público: *«¿Se dan cuenta hasta que punto soy divertido?»*. En una escena de ***El mayor espectáculo del mundo*** vemos a los espectadores reírse. Una niña añade: *«¡Cuánto me estoy divirtiendo mamá!»*. Más adelante, los espectadores se exaltan ante las proezas de un acróbata. Uno de ellos comenta: *«Es fantástico»*. Al principio de ***Un corazón en invierno***, se ve a dos luthiers (Daniel Auteuil y Andre Dussolier) montar un violín sin hablarse. Y la voz *en off* se cree obligada a aclararnos: *«Máxime y yo, nos entendemos sin hablarnos»*. ¿Sautet y su espectador necesitan de una voz *en off* para entenderse?

A menudo, el subrayado proviene de la propia psicología de los personajes. Son verbalmente demasiado lúcidos tanto respecto a ellos mismos como respecto a los demás. No se trata de racionalización o de autojustificación, que no entran dentro del campo del subrayado y que por el contrario revelan un sentido oculto; se trata de poner en su boca directamente aquello que se supone debemos comprender de ellos, su pensamiento más profundo, su verdadera motivación inconsciente. Es un defecto clásico en dramaturgia. Y se debe, en parte, a la dificultad de transmitir informaciones a través de la acción o la actividad. El subrayado es una solución de facilidad.

Lo que no se dice

Se observará que también existe el defecto contrario, aquél que consiste en considerar como implícito lo que no es más que confuso u oscuro. ¿Cuántas veces se ha enviado al espectador por sendas equivocadas en nombre de aquello que no se dice? Lo que no se dice es un problema delicado. Cuando Scottie (James Stewart), en ***De entre los muertos***, le dice a Madeline (Kim Novak): *«Me ha encantado... hablar con usted*, se entiende con relativa facilidad: "*Me ha encantado desnudarla y verla desnuda*"». En este caso, lo que no se dice es sinónimo de no explicitado. Pero hay que tener cuidado para que aquello que no se dice no se convierta en sinónimo de no entendido.

La confusión viene, tal vez, del hecho de que aquello que no se dice para los autores dramáticos no se corresponde con lo que no se dice para los psicólogos. Para los primeros, lo que no se dice incluye todas aquellas informaciones que no son comunicadas al espectador, que se quedan en la sombra. Es decir, estamos hablando tanto de misterio como de elipsis. Para los segundos, aquello

1. «Novel» en competencia y no en edad. Un autor novel puede tener 45 años y 12 obras a sus espaldas.

que no se dice tiene más que ver con el lenguaje analógico (ver *Una teoría de la comunicación* en el capítulo 12), por lo tanto con la actividad y, en general, es transmitido de forma inconsciente, a pesar de uno. Un padre, por ejemplo, que tuvo que dejar de ir a la escuela muy pronto, podrá elogiar los méritos escolares de su hijo sin darse cuenta de que sus actitudes, sus reacciones, el tono de su voz, empujan a su hijo a detestar la escuela. El padre tiene, por lo tanto, dos discursos contradictorios: uno consciente (aquello que expresa) y otro inconsciente (aquello que no dice). Encontramos la misma situación en los padres que corrigen a un niño cuando ha pegado a su hermano y que, por otra parte, no dudan en distribuir tundas cuando a ellos les interesa. Lo que se dice («¡No debes pegar a tu hermano!») se ve contrarrestado por lo que no se dice (las tundas). ¿Es necesario, aquí también, precisar que la actividad se impone sobre la palabra, el inconsciente sobre el consciente?

Hay una película que ilustra perfectamente está ambigüedad. En ***Terminator 2***, John Connor (Edward Furlong) no para de decir a Terminator (Arnold Schwarzenegger) que no hay que matar, que no está bien. En un momento de la película John y Sara (Linda Hamilton) observan como unos niños de 6 años juegan con verdaderos revólveres y, consternados, empiezan a dudar de que la humanidad tenga esperanza. Más tarde, Sara dice al ingeniero Tyson (Joe Morton), que son hombres como él los que han inventado las bombas. Y, al final, Sara dice: *«Si una máquina puede determinar el valor de una vida humana, quizás nosotros también».* Todos estos diálogos —pues no son más que diálogos— tienen un carácter humanista, y podrían llevar a algunos observadores a pensar que ***Terminator 2*** es una película positiva. Salvo que... estos diálogos llenos de buenos sentimientos se acompañan de acciones y actos. Y el 99% de esta actividad nos dice que para resolver los problemas basta con destruir, ametrallar y formar parte del montón. ¿Qué discurso prima, el que se dice o el que no se dice?

Si bien, en ficción, todo aquello que no se dice debe pertenecer al inconsciente del personaje, el autor y el actor tienen, sin embargo, que conocerlo. Un autor debe saber exactamente lo que dice aquello que no ha querido decir. Si cree —tal y como se escucha frecuentemente— que el espectador «pegará los fragmentos él solo», la información obviada se convierte en una coartada para el autor perezoso.

Voz *en off* y subtítulos

Hemos visto en el capítulo anterior que la imagen impacta más que el sonido. Se pierde más fácilmente un diálogo pronunciado por alguien a quien no se ve que un diálogo normal. Y es aún más cierto cuando el contenido del diálogo *en off* es exposición. Las voces *en off* deben utilizarse con prudencia y moderación. El espectador no va al cine a escuchar un cuento.

Tampoco va para leer. Aunque es a lo que le obligan los subtítulos en las versiones originales. Al respecto se hacen necesarias algunas reflexiones:

1. Tienen la ventaja de respetar el idioma original. Ello preserva, por lo tanto, el exotismo lingüístico y, en algunos casos, el realismo. Hay que reconocer que resulta chocante ver a un chino hablando español.

2. Tienen la ventaja de no alterar la interpretación del actor. Una versión mal doblada puede ser un calvario. Aunque para poder apreciar la interpretación de un actor en su lengua original, hay que conocer muy bien ésta. Por su neutralidad, los subtítulos permiten al espectador reconstruir la interpretación del actor.

3. Tienen el inconveniente de no preservar el sentido exacto del diálogo. En cuanto al doblaje, se dice muy a menudo que los diálogos son alterados para que se correspondan con el movimiento de los labios. Es cierto. Pero los subtítulos también se hacen lo más cortos posible. Son, por lo tanto, tan inexactos como el doblaje.

4. Tienen el inconveniente de captar la atención del espectador durante un tiempo nada desdeñable, y ello va en detrimento del resto. Es mucho más molesto para los espectadores que no están acostumbrados.

5. Presentan el inconveniente de traducir mucho menos diálogo que un doblaje. Algunas versiones subtituladas (por ejemplo, las películas checas de Forman subtituladas) son tan incompletas que generan frustración en el espectador.

6. Captan la atención de todos aquellos que conocen la lengua original y que, por lo tanto, no los necesitan. Para estos espectadores, es una fuente de distracción.

En resumen, no hay una solución ideal para quienes no conocen el idioma original.

El teatro no se enfrenta a los mismos problemas. En Francia, Brecht, Goldoni o Shakespeare se ven en «versión doblada» con actores franceses y, aunque se pierde en poesía, eso no molesta nadie. Es cierto que el traductor ocupa el lugar que se requiere y que en muchos casos se trata de un verdadero autor, lo que rara vez ocurre con los traductores de cine. Uno de los ejemplos más conocidos es Gérard de Nerval, el traductor del ***Fausto*** de Goethe, aunque también se puede citar a Arthur Miller (***Un enemigo del pueblo***), Boris Vian (***La señorita Julia***), Jean-Claude Grumberg (***La muerte de un viajante***), Paul Claudel (***Las Furias***), Christopher Fry (por Anouilh, Giraudoux, Ibsen, Rostand) o Arthur Adamov (por Büchner, Gogol, Gorki, Strindberg, Chéjov).

Manera de decir y manera de hablar

Todo lo precedente se refiere esencialmente al contenido del diálogo. Pero, ¿qué sucede con la forma? Con la intención de ser claros, distinguiremos:

— La forma del diálogo, que corresponde a la manera de hablar de un individuo.

— La manera de decir las cosas, más vinculada con la actividad que con el diálogo, y que es relativamente universal. En cualquier lengua, la dulzura, la cólera o el sarcasmo tienen el mismo tono. Sólo los términos (arbitrarios) cambian. Una serie como ***Pingu*** ilustra bien muy esto. Los pingüinos animados de plastilina se expresan mediante onomatopeyas. El mismo efecto lo encontramos en ***Flatworld***.

Algunos pretenden que la forma de los diálogos debe también corresponder a la personalidad de cada uno de los personajes. Aseguran que Shakespeare hace hablar a sus campesinos como campesinos, y a sus príncipes como príncipes. Tal vez necesiten de una relectura. Ya que en este caso, al igual que en el conjunto del teatro clásico, todos los personajes, desde el vagabundo al filósofo, son brillantes poetas. Entre los clásicos, sólo el lenguaje de Martine, la sirvienta de ***Las sabihondas*** deja (momentáneamente) que desear. Y eso que machaca el idioma en alejandrinos:

«¡Dios mío! Yo no hemos estudiado como Vos,
y yo hablamos como se habla entre nosotros».

Otras excepciones: Charlotte y Pierrot en ***Don Juan*** hablan como campesinos —de hecho, resulta difícil entenderles—, y Eliza Doolittle en ***Pigmalión*** habla, al comienzo de la obra, como una mujer de la calle. Resulta normal, el tema de la obra es precisamente el lenguaje como vector social. Pero estas excepciones son raras.

En realidad, cuando se examina el repertorio, y más concretamente, el repertorio «realista», queda patente que los personajes de Chéjov hablan como Chéjov, los de Sartre como Sartre, los de Anouilh como Anouilh, etc., etc. Para mí esto no constituye ningún problema. El caso de Shaw, es aún más notable: no sólo sus personajes poseen la elocuencia de su autor, sino que además disponen de perspectiva sobre sus propias motivaciones.

En resumen, la manera de hablar es de tal manera accesoria con respecto a: 1.º la manera de decir, que es una forma de actividad; 2.º el contenido del diálogo; 3.º la psicología de los personajes y 4.º las acciones, que un autor no debe dejar que sea un obstáculo y pueda adoptar su estilo personal. Además, como cada autor tiene una manera personal e inimitable de dialogar, ello da una unidad a la obra. Naturalmente, si bien todos los personajes pueden hablar de la misma manera, no deben tener la misma manera de decir, de ver o de hacer las cosas. Unidad de diálogo no ha de significar acción o caracterización únicas.

Se observará que buscando el hiperrealismo algunos autores (Sean O'Casey, Clifford Odets, Eugène O' Neill) hicieron hablar a sus personajes en dialecto. No está claro que sea útil aunque sí que es bastante pesado de seguir.

C. OCURRENCIAS Y RECOMPENSAS

Las ocurrencias

Las ocurrencias, los proverbios y los distintos aforismos son muy apreciados por algunas personas (entre ellas, los autores de diccionarios) siendo, en ocasiones, un objeto innecesario de gasto de energía por parte de los autores. No sólo esta energía podría dedicarse a cuestiones más importantes, sino que normalmente es una manera de encubrir la debilidad de la caracterización o de la estructura. Sacha Guitry, por ejemplo, tiende a menudo a que todo el peso de la obra recaiga sobre sus diálogos, de hecho muy ocurrentes —sobre todo en las aproximadamente 140 obras que escribió. Sin embargo, en este campo el autor más sobresaliente es Michel Audiard. Podemos citar decenas de sus ocurrencias, sin embargo tendríamos problemas para atribuirle un buen guión original.

«No utilizo las ocurrencias, declaraba Howard Hawks [61], *Mis entradas no son divertidas, salvo que se vean (...), éstas se vuelven divertidas gracias a las actitudes, ya que contradicen lo que los personajes intentan decir».* Y Francis Veber [148] añade: *«Un mal diálogo se produce cuando la situación se detiene para permitir a un personaje ser gracioso».*

Además la acumulación de aforismos puede llegar a aburrir. ***El Cid*** y las obras de Oscar Wilde son verdaderos festivales. En ***El Cid***, por ejemplo, nos encontramos con:

— *Por grandes que sean los reyes, son lo que nosotros somos.*
— *Pueden equivocarse como los demás hombres.*
— *Cuanto más querido es el ofensor, mayor es la ofensa.*
— *Soy joven, es cierto, pero a las almas bien nacidas.*
— *El valor no espera el número de años.*
— *Vencer sin peligro equivale a triunfa sin gloria.*

Sin mencionar los *«¡A mí, conde, dos palabras!»*, o los *«Partimos quinientos pero, por un pronto refuerzo...»*, que se conocen tanto (aparecen hasta en los diccionarios) y que ni siquiera son pensamientos.

Con ***El abanico de Lady Windermere***, a veces se tiene la sensación de que Wilde escribió su obra para poder hacer alarde de sus brillantes aforismos. Por ejemplo:

— *Experiencia, es el nombre que cada cual da a sus errores.*
— *Considero la vida demasiado importante para jamás hablar de ella de manera seria.*
— *Un cínico es un hombre que sabe el precio de todas las cosas, pero que no conoce el valor de nada.*

Una de las raras obras donde las ocurrencias tienen toda su justificación —¡y eso que hay!— es ***Nadie está a salvo***, ya que es el tema mismo de la película.

Las escenas de autor

Se observará que, la mayor parte de las veces, el diálogo es la herramienta que utiliza el autor para hacerse el interesante. Pero puede ocurrir que el autor gaste su energía en crear lo que podríamos llamar escenas de autor, pensando tal vez en las cenas de gala, magnífico escenario para los resúmenes. En ***Le paltoquet***, por ejemplo, el autor parece querer decirnos: *«¿Han visto hasta qué punto soy astuto?»*, mientras que en ***Merci à la vie***, el guiño se traduce más bien por: *«¿Se han dado cuenta de lo audaz que soy?»*.

Los diálogos «recompensa»

Prefiero los diálogos «recompensa», que sólo adquieren todo su sentido dentro de su contexto, a los diálogos «ocurrencia», que se bastan a sí mismos. Y tal vez sean, por otra parte, la definición de un buen diálogo. Para convencerse, basta con tomar el diálogo más famoso de todo el repertorio, «Ser o no ser», y situarlo en contextos diferentes. Queda claro que no tiene el mismo alcance según sea declamado por:

— Hamlet, al principio del célebre monólogo.
— Un paseante en la calle.
— El apuntador del teatro en ***Ser o no ser.***

Otro ejemplo: la parrafada de Shylock en la escena I del acto III de ***El mercader de Venecia***: «... *Soy judío. Pero, ¿un judío no tiene ojos? ¿Un judío no tiene manos, órganos, dimensiones, sentidos, sentimientos, pasiones?... Si se nos hiere, ¿no sangramos? Si se nos hace cosquillas, ¿no reímos? Si nos envenenan, ¿no morimos?...*».

Este diálogo se basta a sí mismo. Es, no obstante, interesante comprobar que el contexto de ***El mercader de Venecia*** le da un sentido particular. No se trata del discurso de un judío ante sus verdugos —como se podría creer—, sino el de un judío herido ante la fuga de su hija, y que intenta justificar su deseo de venganza. Lubitsch le dará un sentido diferente, al cambiar su contexto, en ***Ser o no ser.***

Ejemplos de diálogos «recompensa»

Así, algunos diálogos, de una obviedad extrema fuera de su contexto, son especialmente sabrosos cuando vemos lo que los precede o rodea. He aquí algunos ejemplos:

En ***Astérix legionario***, Obélix es presentado a Falbala, de la cual está enamorado. Le tiende la mano diciéndole: «Wkrstksft».

Al final de ***Con faldas y a lo loco***, a Jerry le gustaría que Osgood, que le toma por una mujer, dejara de hacerle insinuaciones. Intenta todo tipo de argumentos pero no lo consigue. Desesperado, le confiesa su identidad sexual. Osgood, nada sorprendido, lanza su legendario: *«Nadie es perfecto»*.

Al final de ***La cabra***, Perrin, que se las ha hecho pasar canutas a Campana ve de repente una serpiente que se está acercando a la pierna de éste. Le dice que no se mueva, apunta con su revólver y dispara. La bala atraviesa la pantorrilla de Campana, que suspira y dice: *«Antes de conocerle a usted, Perrin, mi vida era un tanto aburrida»*.

En ***El gran dictador***, Hynkel acaba de bailar con la mujer de Napaloni (Gracia Hayle), de la que lo menos que podemos decir es que carece de gracia. La felicita: *«Su manera de bailar, Señora, es magnífica... excelente... muy buena... buena»*.

Al final de ***Frenesí***, el protagonista (John Finch) es sorprendido por un inspector de policía (Alec McGovem) junto al cadáver de una joven que acaba de ser estrangulada con una corbata. Vuelve a estar en una situación delicada. Súbitamente, los dos hombres escuchan un ruido. Es Rusk (Barry Foster), el asesino, que llega con una maleta. *«Señor Rusk, no lleva usted corbata»*, le señala el inspector. Cut. Fin.

En ***Humulus el mudo***, Humulus sólo puede pronunciar una palabra al día. Ha decidido no decir nada durante un mes para poder declararse a su amada. Llega el día H. Humulus hace su declaración. Su enamorada saca una trompetilla y dice: *«¿Te importaría repetir?»*.

En ***Soy un fugitivo***, la policía y la justicia toman a James Allen (Paul Muni) por un criminal, cuando es completamente inocente. Víctima de las peores injusticias, es enviado varias veces a trabajos forzados, aunque termina por fugarse. Entonces busca a la mujer que ama para decirle adiós. Es el final de la película. Ella le pregunta cómo consigue salir del atolladero. *«Vuelo»*, le responde él.

En ***La main passe***, Francine es sorprendida por su marido en una cama que no es la suya. Con la mayor de las ingenuidades le dice: *«¿Qué?... ¿Qué?... ¿Qué te has imaginado ahora?»*.

En ***Ninotchka***, la protagonista (Greta Garbo), siniestro comisario político soviético, llega a Francia en una misión. Es recibida por tres camaradas, ya corrompidos por el hedonismo y el cosmopolitismo de París. Están los cuatro en la suite real de un gran hotel cuando deciden encargar cigarrillos. Llegan entonces tres joviales vendedoras vestidas de *call-girl*. Las tres se callan al ver a Ninotchka, mientras los tres camaradas bajan la cabeza, avergonzados. Ninotchka dice entonces: *«Camaradas, habéis debido de fumar mucho»*.

En ***Le Père Noel est une ordure***, Thérèse da a Pierre como regalo de Navidad un jersey hecho a mano. Y Pierre le contesta: *«¡Oh....muy bien Thérèse, una arpillera, es formidable, genial, qué idea!»*.

Al final de ***¡Viva Papá!*** Aquiles Talón es «calurosamente» abrazado por una bella indígena. Desconcertado por esta escena tan atrevida, Fonske declara: *«Ah... mira, como la izquierda del cielo está hoy al oeste»*.

Se observará que este tipo de diálogos tiene mucho que ver con los dibujos humorísticos. En éstos, el diálogo es frecuentemente banal. Es el desfase que se crea entre el dibujo y el diálogo lo que aporta sabor. Como, además, siempre se mira el dibujo antes de leer el diálogo, éste puede ser considerado un diálogo-recompensa. Sempé es uno de los maestros en la materia.

D. DOS DIÁLOGOS GRATIFICANTES

Dos formas frecuentes de diálogo merecen un mayor desarrollo por lo gratificantes que resultan; por dos motivos: son diálogos conflictivos, y explotan la ironía dramática, tanto la difusa como la evidente. Se trata del rasgo irónico y de la reflexión estúpida. En el primero de los casos, la víctima de la ironía dramática es el personaje sobre el que recae la ironía, en el segundo es el protagonista del diálogo.

Ejemplos de rasgos irónicos

El rasgo irónico tiene, además, la ventaja de ser normalmente metafórico y de ser muy claro sin ser explícito. Por todas estas razones, los personajes de la dramaturgia son más irónicos o más sarcásticos que la media de la gente. He aquí algunos ejemplos.

En ***Los compadres*** Lucas (Gérard Depardieu) está convencido de que Tristán (Stephane Bierry) es hijo suyo porque éste último se ha agarrado una borrachera. Piñón (Pierre Richard) le suelta entonces: *«¿Qué tenéis en común? Tú bebes, él bebe. Si todo el que bebe fuera hijo tuyo, ¡vaya familia que tendrías!»*.

En ***Fanny*** Panisse intenta vender su barco al señor Brun. A César le divierte la tarea: el barco gira siempre alrededor de la hélice en lugar de al contrario. El señor Brun duda. Tiene miedo de que el barco se hunda. Panisse pierde los nervios: *«Si Usted quiere salir a alta mar, sin peligro de volcar, no se compre un barco, cómprese una isla»*.

En ***No habrá guerra de Troya*** Héctor el troyano recibe a un emisario griego, Oiax. Apenas llega llama a Héctor de *«cuñado de puta»*. Y Héctor comenta: *«Ya veo que Grecia nos ha enviado negociadores»*.

En ***Los cuatro cocos***, después de un fiasco, Groucho Marx declara: *«Un éxito más como este, y vendo mi cuerpo a la ciencia»*.

En ***Un fil à la patte***, Mimi habla de Ignace, a quien le huele particularmente mal el aliento. *«Huele tanto...*, dice ella. *Es verdad*, le responde Lucette, *pero es un muchacho tan valiente. No haría daño ni a una mosca.* Y Gontran apostilla: *¡Depende de la distancia a la que le esté hablando!»*.

En ***Tocando el viento*** Phil (S. Thompkinson) trabaja en una mina que está a punto de cerrar. Para llegar a fin de mes anima como payaso las fiestas de cumpleaños. Un ama de casa adivina que no es su oficio y le pregunta a qué se dedica: *«Minero*, le responde él. Ella parece no entender. Phil añade: *Ya sabe: brontosaurios, tiranosaurios, mineros»*.

Ejemplos de observaciones estúpidas

Naturalmente, los grandes especialistas de los diálogos estúpidos son los payasos; la tontería es uno de los rasgos de caracterización del bufón: Laurel y

Hardy, Jerry Lewis, el inspector Clouseau (***La pantera rosa***), Dobtchinsky y Bobtchinsky (***El inspector***), Hernández y Fernández (***Tintín***), el Inspector Palmer, etc.

A su hermano Albert, perseguido por una enorme araña, François Fratellini le decía: *«¡Escóndete detrás tuyo!»*. En una de las payasadas recogidas por Tristan Rémy [120], ***La guitarre en anglais***, Nino pide a Mimile que vaya a ver a un músico inglés y le pida una guitarra, en inglés. Mimile lo hace: *«Por favor señor, déme una guitarra, en inglés»*.

En ***Objetivo: La Luna***, los Hernández y Fernández detienen a un esqueleto diciendo: *«Por mucho que se haga el muerto, ya verá lo que le espera»*.

En ***Agárralo como puedas***, el teniente Frank Drebbin (Leslie Nielsen) pide a Jane (Priscilla Presley) que le describa al sospechoso: *«Blanco, gran bigote, metro ochenta*, responde ella. Y Drebbin añade: *Es un gran bigote»*.

En ***¿Dónde está el frente?***, un sargento se dirige a sus hombres: *«¡Soldados! Voy a ser honesto. La misión que nos espera es muy arriesgada. Algunos de ustedes no volverán.* Brendan (Jerry Lewis) pregunta entonces: *¿Quiénes sargento?»*.

En ***La importancia de llamarse Ernesto***, Jack anuncia que el granuja de su hermano ha muerto. Miss Prism declara: *«Espero que le sirva de lección»*.

E. ACTIVIDAD Y DIÁLOGO

A menudo, la actividad sólo adquiere sentido con la ayuda del diálogo, o viceversa. Es el caso, ya comentado, de que la actividad cuenta una cosa y el diálogo otra. Pero es también habitual cuando tanto actividad como diálogo van en el mismo sentido, y cada uno tiene en cuenta las necesidades del otro para que la escena funcione.

Algunos ejemplos

En ***As de ases***, Jo Cavalier (Jean-Paul Belmondo) entra en una librería judía que la Gestapo está saqueando. Coge un libro y se dirige a uno de los policías:

—*La montaña mágica* de Thomas Mann... *¿cuánto vale?*

El policía coge el libro y dice:

—*¡Verboten! ¡Este libro prohibido en Alemania!*

A continuación el policía arroja el libro. Jo coge otro:

—*¿Y Zola? ¿También es verboten?*

—*¡Sí! ¡Zola también verboten!*

El policía tira el libro. Jo coge un tercero:

—*Brecht.*

El policía lo tira:

—*¡Verboten!*

El ritmo se acelera. Jo coge un cuarto libro:

—*Hemingway.*

—¡*Verboten*!
—*Freud*.
—¡*Verboten*!
—*Hitler*.
—¡*Verboten*!

Jo hace una seña al policía como diciendo «¿Está seguro?». El policía cambia de opinión, confuso y recoge el último libro:

—¡*Nein!... das ist Mein Kampf*.

En ***Cantando bajo la lluvia*** Don Lockwood (Gene Kelly) rueda una apasionada escena de amor con Lina Lamont (Jean Hagen) diciéndole hasta qué punto la odia. Puede permitírselo, se trata de una película muda.

En la mitad de ***Al rojo vivo***, el traidor Parker es encerrado en el maletero de un coche. Cody Jarrett (James Cagney) se acerca a él. «*Me ahogo*, le dice Parker. *Te voy a dar un poco de aire*», le responde Jarrett, y dispara al maletero.

En ***Delirios de grandeza*** Blaze (Yves Montand) viene a despertar a Don Salluste (Louis de Funès). Para ello, revuelve varios centenares de monedas de oro que tienen en una vasija mientras dice: «*Es oro... Es oro de despertarse...*». Don Salluste con los ojos cerrados la está gozando. De repente, se pone serio y dice: «*¡Falta una!*».

En ***Perfume de mujer***, un transeúnte pregunta a Fausto (Vittorio Gassman), que es ciego, cómo ir a un sitio. Sin dejar que se note, da al transeúnte todo tipo de indicaciones completamente locas.

La escena ya citada de ***Cuando Harry encontró a Sally*** (ver el capítulo 4) en la que Sally finge un orgasmo en pleno restaurante es un bonito ejemplo de actividad, con un diálogo como *topper*.

En la primera aparición de Tartufo (escena 2.ª del acto III), Molière le confía un fragmento de actividad (casi el único que forma parte del texto): Tartufo saca un pañuelo de su bolsillo y tendiéndoselo a Dorina le dice: «*Cubrid ese seno que yo no podría ver*».

En ***Los rompepelotas*** Jean-Claude (Gérard Depardieu) y Pierrot (Patrick Dewaere) han entrado a escondidas en una casa. En una habitación encuentran un sujetador. Lo palpan e intentan adivinar la edad de su propietaria: «*¡13 ó 14 años!*». Después encuentran una braguita. La husmean: «*¡Oh no, mucho más. Como mínimo 16 años! ¡Oh, parece que se la acaba de quitar, que está en la habitación de al lado! ¡Jacqueline!*».

Homenaje al cine mudo y a Lubitsch

Para terminar con el poder de la actividad y de la imagen, escuchemos cómo Jean Gruault [60] pone el ejemplo de ***Madame du Barry*** a la hora de recordarnos que es preferible mostrar que decir.

«*¿Cómo mostrar, por ejemplo, que una joven duda entre dos enamorados, y que de su elección dependerá su destino? Una solución sería utilizar carteles (solución del mudo perezoso), otra un diálogo interminable entre la joven y una amiga confidente que le dará buenos y malos consejos, que ella seguirá o no (solución televisiva). ¿Qué hace Lubitsch? Es domingo. La modistilla Pola Négri tiene dos citas, la primera con Armand, un honesto joven al que quiere y que la quiere, y la otra con un noble libertino, Don Diego, embajador de España. Perplejidad. Deshoja (en sentido figurado) la margarita designando sucesivamente los cinco lazos que adornan su blusa, desde los senos al pubis, mientras va nombrando a ambos pretendientes. La primera vez:* "Armand, Don Diego, Armand..." *y llega al quinto y último lazo diciendo Armand. Parece decepcionada. Después de dudar empieza de nuevo, esta vez con Don Diego... y, naturalmente, termina con Don Diego, que es lo que desea en lo más profundo de sí misma sin atreverse a reconocerlo. Se justifica así, para nuestro goce, una opción un tanto manipulada. Ella se convertirá en la "Du Barry"... En la pantalla, esto no dura más que algunos segundos: un único plano cortado por dos carteles. Intenten decir todo esto utilizando las palabras y en tan poco tiempo. Ya ven que yo no lo consigo. Las palabras están hechas para otra cosa...*».

14
Efecto

«Una imagen vale más que mil palabras».
(proverbio chino)

La dramaturgia es un arte del espectáculo, en el sentido etimológico del término. Ofrece por lo tanto a nuestra percepción imágenes y sonidos. La mayor parte del tiempo, esto afecta a las acciones humanas. En dramaturgia, la imagen más importante es la actividad (ver el capítulo 12) y el sonido más importante es el diálogo (ver el capítulo 13). Sin embargo, otras imágenes y otros sonidos también pueden generar sentido. Son también herramientas que el autor puede utilizar para transmitir informaciones.

En cuanto a los poderes respectivos de la imagen y del sonido, el lector no tiene más que remitirse al comienzo del capítulo 12.

A. LA IMAGEN

Algunos ejemplos de efectos pictóricos

En uno de sus *sketchs*, Benny Hill tiene una cita galante con una dama. De repente, entra el marido. Benny debe ocultarse. Termina por salir a través de la ventana y situarse sobre la cornisa. Problema, hace muchísimo frío. Benny Hill se impacienta. De pronto se da cuenta de que hay un esqueleto a su lado...

En la escena 5 de ***El taller*** (citada en el capítulo 11) Simone narra sus vicisitudes a la luz de las velas debido a una huelga en la compañía de electricidad. Ello da mucha solemnidad a las observaciones de Simone.

Al final de ***Ciudadano Kane***, no es ni un diálogo, ni un fragmento de actividad lo que nos permite comprender el significado de la palabra «Rosebud». Es una imagen: la de un trineo que se está quemando.

En ***Comedia***, los personajes sólo hablan cuando el foco está sobre ellos.

En ***El declive del imperio americano*** uno de los personajes se retira para realizar una necesidad natural. Su orina es roja. La imagen nos da una información importante para la acción.

El decorado de ***Esperando a Godot*** son un escenario desnudo y un árbol muerto. Lo cual no es insignificante. Y es una imagen. Segunda imagen célebre de la obra de Beckett: al comienzo del acto II, las hojas han salido de la noche a la mañana.

Al principio de ***Ventana indiscreta***, la imagen (un *travelling*) nos muestra el interior de un apartamento. Se ven cámaras fotográficas, revistas y la fotografía de un accidente de coche. Hitchcock no se limita a caracterizar al propietario del piso, intenta relatarnos cómo se ha roto la pierna Jeff.

En ***The leopard man*** un joven adolescente perseguido por una pantera llama a la puerta de su casa. Su madre no quiere abrirle para castigarle por haber llegado tan tarde. Se ve entonces por debajo de la puerta un charco de sangre. Encontramos el mismo efecto en ***El tigre de Esnapur***, donde la sangre que sale del baúl de un fakir nos demuestra que la persona que estaba dentro ha sufrido un «percance».

En ***La maternal*** un inspector académico reprocha a una profesora dar «puntos» a los niños. Éstos, dice él, deben aprender a trabajar sin esperar recompensa. Entonces se ve, sobre el ojal de la chaqueta del inspector, la legión de honor.

En ***Nuestra ciudad***, sencillamente no hay decorado. Es el regidor, personaje de la obra, quien nos describe un decorado imaginario: la casa del doctor, el jardín de Madame Webb, etc.

Binet propone un efecto similar en su serie ***Les Bidochon***. En lugar de dibujar una silla o un paisaje, se contenta con señalar con la ayuda de una flecha el lugar donde deberían estar. Precisemos que no ocurre así en todos sus álbumes, aquí se está divirtiendo.

Al final de ***El planeta de los simios***, Taylor (Charlton Heston) se encuentra con la Estatua de la Libertad. Para aquél que ha visto lo precedente, es una imagen fuerte.

El ring muestra a un campeón de boxeo que tiene por norma dejar K.O. a sus adversarios en el primer asalto. Un día, un aficionado le hace frente y consigue pasar del primer asalto. El viejo cartel de «primer asalto» es entonces sustituido por otro de «segundo asalto» resplandeciente.

En ***Rupture***, el protagonista (Pierre Etaix) se sienta sobre una mecedora para descansar. De repente, desaparece por atrás, y se oye el largo grito que acompaña a la caída. La imagen siguiente nos muestra la mecedora vacía ante una ventana abierta.

En ***El séptimo sello***, el escudero (Gunnar Björnstrand) pregunta sobre la dirección a seguir a un caminante. Como no le responde, le sacude. Golpe de efecto: el caminante está muerto, el rostro comido por la peste. *«Su respuesta fue muy elocuente»*, dirá más tarde el escudero a su señor (Max Von Sydow).

Al final de ***Alguien voló sobre el nido del cuco***, el indio (Will Sampson) se encuentra con McMurphy (Jack Nicholson). Pero éste se muestra inerte. Al sacudirlo comprueba la presencia de dos cicatrices sobre su frente. Justo unos minutos antes se había hablado de lobotomía.

Accesorios, trajes, color, decorados y luz

No es necesario ir más lejos. No sólo los ejemplos abundan, sino que es una herramienta relativamente fácil de controlar. Basta con ir regularmente al teatro o al cine para comprender lo que se puede obtener de la imagen. Los decorados, la luz, el color, los trajes, los accesorios pueden ser extremadamente significativos. Precisamente por esta razón no hay que desecharlos, sino al contrario, incluirlos en la obra dramática. El decorado de ***Serie negra***, por ejemplo, (lluvia, suburbio siniestro y papel pintado de flores) es un elemento importante de la historia. No sólo su concepción es trabajo del autor, sino que le interesa recogerlo en el guión.

En ***Tocando el viento***, los trajes desempeñan un papel esencial. La escena en la que la banda toca bajo la ventana de su director enfermo (Pete Postlehwaite) es especialmente conmovedora, porque todos llevan su casco de minero, encendido en la noche. En dos ocasiones, el traje de payaso de Phil (Stephen Thompkinson) es utilizado para crear un fuerte contraste: cuando vienen a embargarle vaciándole la casa, y cuando se ahorca.

El contraste

Los efectos de contraste, de los que hablamos en el capítulo dedicado a la preparación, pueden llevarse a cabo dentro de una imagen, y no entre dos escenas. Sautet, en varias ocasiones de ***Tres amigos, sus mujeres y... los otros***, mezcla en la imagen a gente feliz y a gente deprimida. El mismo efecto lo encontramos en ***El apartamento***: Fran y C.C. Baxter viven un momento de intenso dolor mientras a su alrededor la gente está de juerga.

Lo simbólico

Al igual que ocurre con la actividad, la imagen también puede ser simbólica y no significativa.

La famosa elipsis de ***2001, una odisea del espacio*** es un ejemplo. Estamos en los albores de la humanidad. El mono acaba de descubrir una herramienta manipulando huesos y ello le excita. La herramienta es tanto un juguete como un arma. Al pegar sobre un montón de huesos, lanza al aire una clavícula. Vemos, a cámara lenta, cómo va dando vueltas. A continuación, pasamos directamente al

año 2001, donde una nave espacial gira aproximadamente de la misma manera. La herramienta ha cambiado, pero ¿ha sucedido lo mismo con su función (juguete y arma)?

El cine mudo utilizó mucho la imagen simbólica. En ***El ring*** sirven champán y se ven claramente las burbujas. De repente, se dan cuenta de que la heroína ha desaparecido. El champán deja de tener burbujas. En ***La huelga*** el dueño de una fábrica reprime con severidad una huelga. Nos muestran de manera alternativa, las imágenes de la represión y al patrón exprimiendo un limón hasta la cáscara. El mismo efecto lo encontramos en ***Soy un fugitivo*** cuando el martillo del juez cae, *cut*, un mazo cae sobre los grilletes del condenado.

En ***Casablanca***, Rick espera a Ilsa sobre el andén de una estación. Ella no llega. Le traen una carta. Es una carta de ruptura. Gotas de lluvia caen sobre la carta y diluyen la tinta.

En ***The girl can't help it***, las botellas de leche se desbordan y el hielo se derrite al paso de Jayne Mansfield.

El cine contemporáneo es menos proclive a las imágenes simbólicas que el cine de principios de siglo. La razón debe ser la misma que para la actividad simbólica. *«En Alemania,* decía Fritz Lang [87], *se dice que el color de los celos es el amarillo. ¡Yo digo que es el color del canario!».*

Lo espectacular

Si la imagen o el sonido pueden generar un sentido o estimular la imaginación del espectador, también pueden ser un medio para transmitir la espectacularidad. Y, en este caso, el cine tampoco se ha privado. Todo empezó en la época del cine mudo. La imagen ejercía tal fascinación que los cineastas del momento se empeñaban en rodar escenas verdaderas y grandiosas. Por eso en el cine mudo abundan las cascadas auténticas, las persecuciones de coches, los incendios, las catástrofes ferroviarias, los derribos de inmuebles, etc., etc., incluso un huracán en ***El héroe del río***. Todavía en la actualidad, hay un cierto cine que no puede sustraerse a deslumbrarnos la vista, a falta de llenarnos el corazón o la cabeza. El principio es el mismo que en la pelea de ***Borsalino***: el sentido se vuelve accesorio. Y salimos del marco de la dramaturgia.

B. EL SONIDO

Ya hemos visto que el sonido tiene menos fuerza que la imagen. Eso no ha impedido a los autores utilizarlo para crear efectos, en ocasiones, muy eficaces, como las campanas que anuncian la retractación de Galileo (ver ***La vida de Galileo Galilei*** en el capítulo 7). Brecht, de hecho, desarrolló ampliamente los efectos de todo tipo, tanto los sonoros como los pictóricos. Formaban parte de los principios de su teatro épico.

Son con frecuencia sonidos *en off*, que provienen de entre bastidores en el caso del teatro o de fuera del campo visual en el cine, lo cual produce un sentido interesante. En ***El jardín de los cerezos*** se escuchan las hachas sobre los cerezos. En ***The front page*** se escucha regularmente el ruido de la horca que el verdugo está probando. Durante el clímax de ***Casa de muñecas*** se oye el ruido del baile en casa de los vecinos. Cada vez que Rupert Pupkin (Robert de Niro), en ***El rey de la comedia***, habla solo, se escucha cómo su madre le pregunta qué ha hecho —aunque nunca se la ve. En ***El diario de Ana Frank***, los ruidos (teléfono, sirenas, etc.) tienen una importancia considerable. En efecto, los protagonistas están escondidos en un desván, y se ponen a escuchar en cuanto oyen el menor ruido inquietante. Ellos mismos no deben hacer ningún ruido a ciertas horas del día. Todos estos efectos contribuyen a crear un ambiente bastante angustioso. En ***El gran dictador***, Napaloni y Hynkel asisten a un desfile militar. No se les ve más que a ellos, en primer plano. De repente, se oye un avión. Los dos dictadores se preguntan a qué ejercito pertenece. Con sonido *en off*, se comprende que el avión lleva a todos los fracasados y estalla. *«Tiene razón* termina por decir Napaloni a Hynkel, *es uno de sus aviones».*

El suicidio del protagonista de ***La gaviota*** es anunciado por un disparo entre bastidores. Ocurre lo mismo con el suicidio de Christian en ***Cyrano de Bergerac***. Otro suicidio púdico: al final ***de La septième victime*** se oye caer una silla.

Al final de ***Dos hombres y un destino***, Butch (Paul Newman) y Kid (Robert Redford) son arrinconados en un local por el ejercito boliviano. No han tenido en cuenta que los soldados son numerosos y se plantean volverse a escapar. Deciden intentar salir. La imagen queda fija mientras que se escucha cómo una decena de fusiles abren fuego.

Laurel y Hardy desarrollaron un efecto sonoro clásico: la catástrofe ruidosa fuera del campo visual. Tati también utilizó mucho el sonido. Sus diálogos son (voluntariamente) inaudibles. Al principio de ***Las vacaciones de Monsieur Hulot***, un altavoz de estación escupe informaciones completamente incomprensibles, empujando a los viajeros a pasar frenéticamente de un andén a otro, y a volver.

Otro efecto sonoro posible: la entonación dada por el actor. Al principio de ***Felix the writer*** Felix (Tony Randall) vuelve furioso a casa. Ha hecho fotos para una revista. Ahora bien, el nombre del periodista, Arthur Dunlow, aparece con grandes letras sobre el artículo mientras el suyo sólo aparece en letra pequeña. Para explicar todo eso a su interlocutor, Felix dice: *«Texto de Arthur Dunlow* a gritos y *Fotografías de Felix Unger»* bajito. En el mismo sentido, también se puede citar a Terminator (Arnold Schwarzenegger) que adopta la voz de Sarah (Linda Hamilton) por teléfono para engañar al protagonista. O a ***Broadway Danny Rose***, que incluye una corta persecución en una fábrica de nitrógeno líquido. Los disparos liberan el nitrógeno, lo cual afecta a las cuerdas vocales de los personajes que pasan a hablar en voz baja.

C. EL EFECTO Y LA PUESTA EN ESCENA

Del autor dramático al escenógrafo

Se habrá entendido que por medio de lo que acabo de llamar el efecto la dramaturgia pasa el testigo a la escenografía. No es el único: el trabajo del actor —que encuentra su fuente en la actividad, el diálogo y la caracterización— es igualmente un puente entre el autor dramático y el escenógrafo. Sin embargo, hemos visto en la introducción que un autor podía hacer ya el trabajo de escenificación. Por ello el límite entre lo que depende de uno y otro no siempre está claro.

Al inicio de ***Crimen perfecto*** Margot (Grace Kelly) está dando un beso a su amante Marco (Robert Cummings) cuando, de repente, escuchan un ruido de llave. Inmediatamente, Hitchcock nos muestra la sombra de los dos amantes entrelazados sobre la puerta de entrada. Después se ve como las sombras se separan antes de que aparezca el marido de Margot, Tony (Ray Milland). Esta imagen, que nos dice sin ambigüedad lo que el marido no ha podido sospechar hasta ese momento, es necesaria para lo que viene a continuación. Se podría alegar que es más un elemento de escenografía que de guión. Es cierto. No obstante, el guionista debe estar seguro de que la información se transmitirá. Como mínimo, debe incluir en su texto una frase estilo «Marco y Margot se separan antes de que Tony entre». A continuación, es competencia del director encontrar un medio claro y eficaz de mostrarlo.

La música

Hay otro elemento capaz de generar tanto sentido como emoción: la música. En ***Psicosis,*** la música de Bernard Herrmann ayuda a Hitchcock a decir: «*Estos personajes se embarcan en una terrible historia*». Dicho esto, y al contrario de lo manifestado por Hermann [64], el trabajo no sólo lo realiza su música. El lenguaje de las escenas desempeña un papel nada despreciable. Cuando Marion Crane (Janet Leigh) se va en su coche de noche, nos sentimos impacientes porque sabemos lo que ha hecho y tememos las dificultades que le impedirán alcanzar su objetivo.

La música inquietante de las películas de terror sirve habitualmente para instalar una ironía dramática. Al comienzo de ***Tiburón*** es en parte la música la que nos advierte de que la nadadora está en peligro.

Al final de ***Concierto macabro*** el protagonista, que es pianista y psicótico, da un concierto privado. Se escucha la música que está tocando (de Bernard Herrmann). Tras un momento, se ve progresivamente invadido por un acceso de demencia. Una música de ambiente viene a añadirse a la pieza que está tocando, transformando hábilmente ésta en un concierto para piano. Todo ello muestra en primer lugar lo que está pasando en la cabeza del pianista, y después, muy rápidamente, subraya la emoción general —la escena constituye el clímax de la película. El efecto musical así obtenido es cautivante.

Al principio de ***Bésame, tonto,*** Wilder muestra los celos salvajes de Orville (Ray Walston) e incluye en la escena un pequeño fragmento musical muy explícito. A continuación, no tiene más que incluir el fragmento para hacernos comprender que Orville sospecha de nuevo.

Este último ejemplo es muy eficaz, aunque se utiliza raramente. Merecería ser más explotado.

Por supuesto, la selección de la música recae más sobre el escenógrafo y el compositor que sobre el autor dramático. Aunque esto no exime a este último de saber todo lo que la música puede hacer por él. Un guión puede muy bien contener indicaciones musicales.

15
Análisis de las obras

Este capítulo propone una aplicación del modelo sintético que podríamos titular el análisis dramatúrgico. He elegido dos obras. Dos obras notables que responden a criterios diferentes:

— Una es una obra de teatro, la otra una película.
— Una es una comedia, la otra un melodrama.
— Una es una obra clásica, la otra una obra contemporánea.
— Una es una obra francesa, la otra americana.
— Una es una obra de Molière; la otra de Hitchcock, porque estos dos autores son, a mi modo de ver, los mejores profesores de dramaturgia del repertorio.
— Una está basada en la caracterización, la exposición y la risa; la otra en la estructura, la actividad y el miedo.
— Las dos están llenas de ironía dramática.
— Las dos son obras maestras, reconocidas como tales de forma casi unánime.
— Las dos fueron grandes éxitos de público. ***La escuela de las mujeres*** supuso una fortuna para Molière y su compañía, más que ninguna otra de sus obras. ***Con la muerte en los talones*** consiguió una de las mejores recaudaciones de taquilla de 1959 en Estados Unidos (en competencia entre otras con ***Con faldas y a lo loco***) y el mayor éxito financiero de Hitchcock en el momento de su estreno (superado por ***Psicosis*** al año siguiente).

Para apreciar los análisis que vienen a continuación, invito al lector a conocer las dos obras.

A. LA ESCUELA DE LAS MUJERES

1. Conflicto y emoción

Factor de interés y de identificación

La escuela de las mujeres no carece ni de conflicto, ni de emoción. Todas las escenas en las que Arnolfo escucha a Horacio contarle sus éxitos e insultarle sin saberlo son para aquél un suplicio. Eso genera apartes y algunos monólogos en

los que se percibe la frustración y el desamparo del personaje. A este respecto, la escena 4 del acto I es muy intensa: no sólo Arnolfo se entera de que le engañan, y tiene que hacer frente a todos los comentarios descorteses de Horacio sin poder responderle, sino que, además, su propio dinero va a ser utilizado en su contra. En la escena 4 del acto III, Arnolfo se ve en la tesitura de reírse de sí mismo.

Por otra parte, la obra está llena de momentos cómicos, frecuentemente en detrimento de Arnolfo. Lo cual, ya lo hemos visto, es una forma de conflicto.

No obstante, la escena más conflictiva y la más conmovedora no es la que enfrenta a Arnolfo y Horacio, sino a Arnolfo e Inés. Es decir, la escena 4 del acto V que, como veremos, constituye el clímax de la obra. Después de una discusión muy conflictiva en la que Inés no se calla, Arnolfo le declara su amor. Sentimos que es su última oportunidad. Le dice cosas que nunca antes le había dicho, le promete que podrá hacer lo que quiera, le declara que está dispuesto a morir por ella. E Inés le responde: *«Mirad, todos vuestros discursos no conmueven mi alma. Horacio, con dos palabras lograría más que vos»*. La bofetada es de envergadura.

Identificación emocional *versus* identificación conceptual

Ya habíamos presentido que la empresa estaba abocada al fracaso. Pero al compás de las escenas, Molière nos había hecho comprender que el amor de Arnolfo era sincero, que si era machista, severo y pretencioso era más por miedo y por torpeza que por convicción profunda. En dos o tres momentos lo encontramos hasta patético (*«Sentíame agriado, molesto, desesperado contra ella y, sin embargo, nunca la vi tan bella»*, nos dice en la escena 1 del acto IV, verso 1581: *«... ve pequeña traidora, te lo perdono todo y te devuelvo mi ternura»*). Cuando Arnolfo intenta convencer a Inés, estamos con él. Y todavía más cuando le arrean la bofetada. Se debe a que, aunque otros personajes generan más simpatía, el espectador está con aquél que sufre.

Espectacularidad

No hay el menor atisbo de espectacularidad en ***La escuela de las mujeres.***

2. Protagonista-Objetivo

Protagonista

El protagonista es obviamente Arnolfo. Es el que soporta mayor cantidad de conflicto (ver lo anterior). La historia que seguimos es la suya. Por otra parte, hecho rarísimo, está en todas las escenas salvo en una (escena 3 del acto II). Es él quien actúa. Y es probable que Molière también se identificara con él. No fue casualidad que Molière diera vida al personaje de Arnolfo el día del estreno. En diciembre de 1662, él tenía 41 años y acababa de casarse con Armande Béjart, de 21. Las preocupaciones de Arnolfo le eran muy familiares.

Objetivo

Arnolfo declara abiertamente su objetivo en el verso 379: *«Quiero desbaratar su empeño»*, hablando del objetivo de Horacio (*«los deseos del doncel»*). Cuidado, el objetivo de Arnolfo no es casarse con Inés. Ese es el objetivo general que Arnolfo tiene al entrar en escena, y que está vinculado con las motivaciones de su objetivo, pero no llega a determinar la acción. El objetivo de Arnolfo para todo el segundo acto es impedir que Inés caiga en los brazos de Horacio. Casarse con Inés es, por lo tanto, un objetivo previo y más extenso que no es abordado en la obra.

Objetivos de los demás personajes

Naturalmente, el resto de los personajes tienen también uno (o varios) objetivos. Horacio quiere cortejar a Inés; Inés quiere dar rienda suelta a sus sentimientos; Crisaldo quiere convencer a Arnolfo de que resulta ridículo; Alan y Georgina quieren evitar los problemas.

3. Obstáculos

Obstáculos internos

Los obstáculos principales de Arnolfo son internos. Su ceguera, sus teorías sobre el matrimonio, su rechazo a escuchar los sentimientos de su pupila, su torpeza sentimental, son las causas esenciales de sus dificultades. Podemos ir más lejos y considerar que inconscientemente ha hecho todo aquello que le ha llevado al fracaso. En la escena primera del acto I, Arnolfo explica a Crisaldo que ha enviado a Inés a su casa de campo para evitar que esté en contacto con demasiada gente (verso 145). Ahora bien, ¿de qué nos enteramos tres escenas más tarde? ¡De que ésta se encuentra en una región de galanes! (verso 293). Es decir, que Arnolfo ha enviado a su pupila a una región donde las mujeres tienen la reputación de ser coquetas y libertinas. La metedura de pata es considerable.

Obstáculos externos de origen interno

Inés y Horacio son obstáculos únicamente porque Arnolfo ha cavado su propia tumba (ver lo anterior). No son por lo tanto obstáculos puramente externos, surgidos de no se sabe dónde para amargarle la existencia. Hablando sin tapujos, Arnolfo tiene lo que merece —que es precisamente el principio del obstáculo externo de origen interno.

Antagonista

No lo hay. Arnolfo se opone lo mismo a Inés que a Horacio. Se opone también al notario y a Crisaldo, pero eso no forma parte de la acción. Habremos de tener en cuenta que Inés y Horacio hubieran podido constituir una pareja antagónica de haber compartido el mismo objetivo. Pero no es el caso.

Crescendo

Hay un *crescendo* evidente. Cuanto más avanza la obra más evidente resulta el éxito de los dos amantes, y más tiene que luchar Arnolfo. Los obstáculos son cada vez mayores. La escena más conflictiva es la del final (4 del acto V), y llega en el momento oportuno puesto que, como vamos a ver, se trata del clímax.

Urgencia

No la hay en ***La escuela de las mujeres***. Podría haber existido con el notario, si por ejemplo, éste hubiera tenido que salir de viaje y hubiera pedido que el contrato se firmara antes. Eso obligaría a Arnolfo a tener que resolver su problema antes de un momento concreto, y tal vez a cometer más equivocaciones, pero Molière no lo hace. Hay que decir que no resulta necesario.

4. Caracterización

Arnolfo

Son sus acciones, más que sus discursos teóricos, las que le caracterizan: Para hacer lo que hace, o lo que hizo, para ir hasta dónde va, hay que ser machista, pretencioso e insoportable, pero sobre todo, estar terriblemente angustiado. Arnolfo tiene terror a equivocarse, a que se burlen de él. También tiene miedo de las mujeres, en las que no consigue inspirar amor. Pero eso no quiere decir que no ame. Algunos opinan que su amor no es sincero; no estoy de acuerdo, su amor existe aunque sea torpe (verso 1602: *«¿Queréis que me arranque todos los cabellos de un lado de la cabeza?»*) y, sobre todo, tiene mucho miedo. Por otra parte, en el conjunto de la obra se muestra muy sensible. Hay dos pequeños momentos en los que Arnolfo se muestra también generoso y desinteresado con el dinero (al principio de la escena 4 del acto I, con Horacio, y en el verso 1130 con Alan y Georgina).

Inés

Dos elementos importantes se supone que deben caracterizar a Inés: los discursos de Arnolfo, que afirman que es inocente, y las acciones de Inés, que demuestran que es más bien astuta. Concedámosle el beneficio de la duda. Cuando Arnolfo le pide que lance una piedra contra Horacio, protesta pero levemente, y opta por atar discretamente una carta de amor. Incluso en un convento se hubiera enterado de que los niños no se hacen con las orejas. Inés desarrolla su plan sin prisa pero sin pausa. Donde es probablemente inocente es en el amor. Hasta que no conoce a Horacio no sabe lo que es. Molière muestra bien como el amor la transforma poco a poco, le aporta seguridad en sí misma, hace de ella una mujer; alcanzando la crueldad. Cuando Arnolfo le dice que está dispuesto a morir por ella, le responde que es un necio (versos 1605-6). Estamos lejos de la cortesía que reservó a Horacio al principio de su encuentro.

Horacio

Es difícil conocerle, por que no hace nada. Se deja llevar por Inés y Arnolfo. Hasta cuando planea secuestrar a la joven, se echa atrás por miedo a la primera ocasión que se le presenta. A pesar de todo, le podemos reconocer una cualidad: sabe hablar de amor, y emocionar a las jóvenes. ¿Sabrá hacer feliz a Inés? Parece ser que Dumas hijo imaginó la revancha de Arnolfo, cuando Inés se vuelve hacia su tutor después de haberse dado cuenta de que se había enamorado del primer doncel que había pasado bajo su ventana. Tal vez, Inés tenga algo mejor que hacer que ir de uno a otro.

5. Estructura

Los 3 actos

El primer acto incluye esencialmente el acto I. Termina al principio del acto II cuando Arnolfo declara su objetivo.

El segundo acto comienza con la escena segunda del acto II. Y termina con la escena cuarta del acto V. En ese momento, Arnolfo abandona su objetivo y se fija otro para el tercer acto: meter a Inés en un convento (es decir, vengarse).

Es posible que la identidad del protagonista cambie en el tercer acto. Depende del espectador y de su nivel de identificación con Arnolfo o con Inés, ya que en el tercer acto, Inés y Horacio tienen un objetivo (permanecer juntos) más fuerte y más simpático que el de Arnolfo.

Duración de los 3 actos

El primer acto no es muy largo. El tercero tampoco, aunque las explicaciones sobre las relaciones de parentesco de Inés, laboriosas y poco comprensibles, lo alargan.

Incidente desencadenante

El incidente desencadenante es el momento en que Arnolfo se entera de que Inés está siendo cortejada por Horacio (escena 4 del acto I).

Clímax

El clímax es la declaración de amor de Arnolfo (versos 1586-1604)

Respuesta dramática

Negativa.

6. Unidad

Unidad de tiempo

Se respeta; la acción no dura más de algunos días, y hasta puede ser que un día, su correspondiente noche (entre el acto IV y el acto V), y una mañana (acto

V). Todo depende del tiempo de las elipsis. Se observará que la obra empieza bien avanzada la vida de Inés y de Arnolfo. En el momento en que se levanta el telón, Arnolfo está dispuesto a casarse con Inés, de la que se ha ocupado durante trece años, y el encuentro entre Inés y Horacio ya ha tenido lugar.

Unidad de espacio

También se respeta: todo transcurre en la plaza de un pueblo. Se observará, no obstante, que para lograr más plausibilidad Molière habría podido incluir algunos decorados adicionales, como por ejemplo el interior de la casa de Arnolfo.

Unidad de acción

Molière aplica globalmente el principio de necesidad. El comienzo de la obra, por ejemplo, es muy dinámico. En cuatro escenas nos ha presentado a los personajes y la situación, y empieza la acción.

Una vez dicho esto, la unidad de acción se rompe en tres momentos:

— en la escena tercera del acto II, la única escena en la que no aparece Arnolfo, y en la que Alan explica a Georgina en qué consisten los celos. Esta escena no nos enseña nada, y tampoco tiene consecuencias sobre la acción. No importa, ya que es corta y divertida.

— en la escena con el notario (escena 2 del acto IV). Es apenas divertida y francamente inútil. Sería útil si Arnolfo se comprometiera a algo que tuviera consecuencias más adelante. Pero no es el caso.

— la escena en la que Crisaldo filosofa acerca de la infidelidad (escena 8 del acto IV). Tiene relación con la acción a través del tema, pero no dramáticamente. Percibimos que el autor está buscando una manera de poner en boca de uno de sus personajes su propia opinión.

Estas dos últimas escenas se encuentran en el acto IV. No es casualidad que se detecte un descenso del ritmo.

7. Preparación, lenguaje y creatividad

Al servicio de la justificación

Un resorte dramático importante requiere de una preparación: el hecho de que Horacio desconozca el verdadero nombre del protector de Inés. Sin lo cual, hubiera parecido increíble que se confiara a Arnolfo. La explicación es simple: Arnolfo ha adoptado un pseudónimo (Señor de La Souche) y Molière lo prepara con mucha habilidad en la escena 1 del acto I, cuando Crisaldo se olvida del pseudónimo, y después se ríe de las precauciones de su amigo (versos 165-193). La recompensa la encontramos en el verso 328. Y, naturalmente, hay una segunda recompensa cuando Horacio se entera, por fin, de la identidad del Señor de La Souche (verso 1703).

¿Deus o diabolicus ex machina?

El final de la obra carece cruelmente de preparación. Es cierto que durante la acción se ha hecho referencia a Enrique y Oronte. Pero no es su llegada lo que habría que haber preparado, sino el hecho de que Inés es hija de Enrique y que fue prometida al hijo de Oronte (Horacio). Es tanto más torpe cuanto que Inés y Horacio son los verdaderos protagonistas del tercer acto. Esta noticia providencial es casi un favor para la pareja. Se trata por lo tanto de un *deus ex machina* para ellos, y de un *diabolicus ex machina* para Arnolfo. Ambos salen directamente de la pluma del autor. El último verso es muy explícito: *«Y dar gracias al Cielo, que hace finalmente lo más conveniente»*, el Cielo, en este caso, se llama Molière.

Participación del público

El momento en que Arnolfo entrega su bolsa a Horacio sin exigirle ningún recibo muestra su confianza en el hijo de su amigo, y refuerza la sorpresa que sigue (escena 4 del acto I). La recompensa es, por otra parte, doble:

Porque entrega su dinero y deposita su confianza en alguien que le está traicionando. Y porque Horacio piensa utilizar ese dinero para conquistar a Inés.

Falsa pista

El momento en que nos enteramos de que la piedra que Inés lanza lleva una carta de amor constituye una bonita sorpresa. Molière utiliza una falsa pista para hacer que sea aún más fuerte. En primer lugar, nos hace creer que Inés ha puesto en práctica el plan de Arnolfo; a continuación, nos lo confirma mostrándonos a un Horacio muy desconcertado (verso 884: *«Es así, estoy mal por este giro aciago»*). Queda claro que Molière hace trampas. Lógicamente, Horacio no debería mostrarse tan afectado. Vistos los acontecimientos, debería estar hasta de buen humor.

Este procedimiento forma parte de las inverosimilitudes elogiadas por Hitchcock porque dirigen al espectador sin que éste se dé cuenta. La sorpresa es tan fuerte que no hacemos un análisis retrospectivo. La emoción y el interés triunfan sobre la razón.

Generador de sentido

La preparación puede dar un sentido particular a una simple palabra. Es lo que sucede en la escena 4 del acto II, cuando Inés utiliza la palabra *«allí»* para designar a Horacio; la preparación la encontramos en el verso 627, y la recompensa en el 630.

Evolución

La percibimos a través de la de los personajes. Inés descubre poco a poco lo que es sentirse enamorada, y se muestra cada vez más segura. Arnolfo también —se trata de un bonito paralelismo— va descubriendo progresivamente que está enamorado y hasta qué punto su pupila es importante para él.

Simetría

En la escena 2 del acto III, Arnolfo obliga a Inés a leer un texto (*«Las máximas del matrimonio»*). Dos escenas después, se ve obligado a leer la carta de amor que Inés ha enviado a Horacio. La inversión de los papeles, y las diferencias de estilo y contenido entre los dos textos crean un bonito efecto de simetría.

***Milking* y explotación**

Sólo hay un ejemplo de *milking* local: la escena de la cinta (versos 571-580), cuando Molière desarrolla un detalle insignificante añadiendo así suspense a la acción. Globalmente, la obra es muy simple: Molière sólo puso una clara en la taza, pero la batió hasta punto de nieve, gracias al *crescendo* y a la evolución. Hay pues *milking* general.

Gancho

El momento en que Arnolfo pone a punto una emboscada (última escena del acto IV) es un gancho.

Elipsis y escena pendiente

El paso entre el acto II y el acto III es una elipsis. Nada excepcional. Rápidamente comprendemos que Inés hizo lo que estaba previsto que hiciera. Se trata de una elipsis un tanto especial, sin embargo, a la vista de que contribuye a crear una falsa pista (ver lo anterior). Otra elipsis: el paso entre el acto III y el IV. El principio es el mismo que con la elipsis anterior. Pero, esta vez, Molière nos priva de una escena pendiente: el enfrentamiento entre Arnolfo e Inés, que se anunciaba en la última escena del acto III. Nos sentimos un tanto frustrados —aunque comprendamos retrospectivamente las razones del autor: preparar un nuevo golpe de efecto. Nos sentimos tanto más frustrados en cuanto que la primera escena del acto IV hace referencia a la escena que nos hemos perdido. Finalmente, hay una tercera elipsis entre el acto IV y el V.

8. La ironía dramática

Instalación

Hay numerosas ironías dramáticas:

1. Sabemos que Arnolfo es el tutor de Inés, Horacio lo ignora. Instalación: verso 327.
2. Sabemos que Horacio ha tomado por confidente a Arnolfo y que éste está al corriente de todo. Inés lo ignora. Instalación: escena 4 del acto I. Confirmación: verso 469.
3. Sabemos que Inés no está enamorada de Arnolfo, éste último lo ignora. Está claro que dicha ignorancia es únicamente consciente. Inconscientemente Arnolfo sabe a qué atenerse, pero hasta la resolución de esta ironía dramática —que lógicamente coincide con el clímax— Arnolfo rechaza ese conocimiento. Instalación: versos 559-564. A esta ironía dramática viene, poco a poco, a sumarse otra: sabemos que Horacio es el mejor de los partidos para Inés, Arnolfo lo ignora. Lo ignora hasta el punto de pensar que su unión resultará desgraciada (versos 991-992).

A estas ironías dramáticas generales habría que añadir una multitud de pequeñas ironías dramáticas locales, como el momento en que Inés declara su amor a Horacio en presencia de Arnolfo oculto tras su manto (escena 3 del acto IV).

Explotación

Podemos dejar en manos de Molière la explotación de la ironía dramática. Hitchcock y él son dos maestros en la materia. Sólo citaré la primera ironía dramática que es utilizada de dos maneras diferentes: en detrimento de Arnolfo, aunque a veces también en detrimento de Horacio. Cuando al comienzo de la escena 4 del acto III, Horacio cuenta su desgracia a Arnolfo, éste último se relame. Cuando Horacio propone a Arnolfo esconder a Inés, y Arnolfo le dice: *«No tenga ninguna duda»* (verso 1671), la víctima tanto de la ironía dramática como del conflicto que se origina es Horacio.

Escena obligatoria

1. Horacio termina por entender en la escena 6 del acto V.
2. La segunda ironía dramática no se resuelve. Adivinamos que lo será después de la obra, cuando Inés y Horacio se encuentren.
3. Arnolfo comprende que Inés no le ama y que no le querrá nunca cuando le dice: *«Mirad todos vuestros discursos, no conmueven mi alma. Horacio, con dos palabras lograría más que vos»*.

Equívoco

Hay dos casos de ironía dramática doble. En la escena 4 del acto II, Inés cree que Arnolfo le habla de casarla con Horacio, y Arnolfo entiende que Inés acepta casarse con él (versos 612-627). En la escena 2 del acto IV, el notario cree que Arnolfo le habla a él, y Arnolfo ignora que el notario está detrás de él.

Ironía dramática difusa

La obra contiene igualmente mucha ironía dramática difusa. Particularmente en las dos escenas que oponen a Arnolfo y Crisaldo. Son ejemplos de desacuerdo. Percibimos que Crisaldo tiene razón. Cuando en la escena 1 del acto I Arnolfo se ríe de los maridos engañados, sentimos que esa risa puede volverse en su contra. Damos la razón a Crisaldo cuando afirma: *«... quien se ríe del prójimo debe temer que se rían también de él»*.

Ironía

Cuando Arnolfo obliga a Alan y a Georgina a ensayar lo que tienen que responder a Horacio (escena 4 del acto IV), las palabras de los dos criados (*«Es usted un necio»*, etc.) pueden ser interpretadas directamente. El tonto de verdad es

Arnolfo. Estamos ante la ironía, una forma de explotación de la ironía dramática difusa, cuya víctima es Arnolfo.

Sorpresa

La instalación de la primera ironía dramática, la que está presente en toda la obra, es una buena sorpresa, tanto para Arnolfo como para el espectador. La segunda confidencia de Horacio (escena 4 del acto III), por la que nos enteramos de que había una carta de amor en la piedra, también es un bonito golpe de efecto, hábilmente generado por la falsa pista. Sin embargo, las confidencias siguientes no son tan sorprendentes. A partir de esta escena, adivinamos que, una vez más, Arnolfo ha sido engañado y esperamos enterarnos de cómo. Por eso no terminamos de aceptar la muerte de Horacio en la escena 1 del acto V. La ironía dramática difusa supera a la sorpresa.

La relación de parentesco entre Enrique e Inés es también una sorpresa. Aunque no bienvenida.

En cambio, cuando Inés comprende que Horacio la ha confiado a Arnolfo (verso 1485), es una sorpresa para la joven, aunque no para el espectador. Para éste último, es la resolución de una corta ironía dramática.

Misterio

No hay misterio en ***La escuela de las mujeres.***

9. Comedia

El efecto cómico nace de las diferentes ironías dramáticas, y del desfase que existe entre las tentativas de Arnolfo y los resultados.

Hay también mucha mofa en los personajes de Alan y Georgina. Su entrada, cuando se pelean por abrir o no abrir (escena 2 del acto I), y el fragmento en que Alan explica a Georgina que *«la mujer es la sopa del hombre»* verso 436, son momentos muy sabrosos.

10. Desarrollo

Construcción local

La mayor parte de las escenas están construidas como el todo del que forman parte. Cojamos como ejemplo, la escena 5 del acto II. Esta escena logística se desglosa en dos escenas dramáticas cuyo protagonista es siempre Arnolfo.

Primer objetivo: disipar unas sospechas. Lo declara en la escena anterior (versos 456-458).

Primeros obstáculos: Inés le contesta cualquier cosa (*«El gatito se ha muerto»*).

Subobjetivo: defender una mentira para que surja la verdad.

Obstáculos principales: las sospechas son, en parte, fundadas.

Clímax: la cinta.

Respuesta dramática: sí.

Segundo acto: Arnolfo deja caer (*«... estamos en paz, soy libre»*).

Nuevo objetivo: convencer a Inés para que se case con él.

Primer obstáculo: la inocencia de Inés, que no comprende el sentido de su pecado.

Segundo obstáculo: está en relación con el equívoco. Inés acepta pero Arnolfo no comprende que ella le habla de casarse con Horacio.

Clímax: el *allí.*

Respuesta dramática: no.

Tercer acto: Arnolfo recurre a la fuerza.

Unidad de tiempo local

Como es propio de Molière, las escenas comienzan en el meollo de la cuestión.

«¿Y dice Usted que viene a estrecharle la mano?», dice Crisaldo al comienzo de la obra.

«Traidores, ¿qué habéis hecho con esa tropelía?», pregunta Arnolfo al comienzo de la escena 1 del acto V.

Se podría reprochar que el comienzo de la escena 4 del acto I, en la que Arnolfo se encuentra con Horacio y cada uno se interesa por el otro, es un poco lento. Pero es una preparación necesaria. Necesitamos entender hasta qué punto Arnoldo estima al hijo de su amigo y confía en él, para preparar su generosidad financiera y, sobre todo, el golpe de la sorpresa. Hace falta también presentar la llegada de Oronte al final.

Secuencia

La obra no contiene más que una única secuencia, que va desde el principio del acto II a la escena 4 del acto III, la continuación se compone de una sucesión de escenas.

Incidente desencadenante: el mismo que el de la obra.

Protagonista: Arnolfo.

Objetivo: casarse con Inés.

Subobjetivo: disipar unas sospechas, conseguir que Inés se case con él, provocar la ruptura con Horacio.

Obstáculos: los primeros obstáculos son clásicos (ver la escena 5 del acto II). El resto están relacionados con la ironía dramática y los efectos cómicos.

Percibimos que Arnolfo difícilmente alcanzará su objetivo imponiendo a Inés la lectura de las máximas grotescas. Hay, por lo tanto, más perspectiva de obstáculo que obstáculo. Es lo que mantiene nuestra atención en el tercer acto de esa secuencia (escena 2 del acto III).

Clímax: Inés lanza una piedra a Horacio. Ese clímax (semilocal) sólo es narrado.

Respuesta dramática: sí, con una ironía dramática que nos hace presagiar que ese «sí» va a ser momentáneo.

Tercer acto: Arnolfo prepara a Inés para su matrimonio haciéndole leer «Las Máximas».

Golpe de efecto: había una carta de amor en la piedra.

11. Exposición

Hay mucha exposición en esta obra. Al principio, nos informa de lo que sucedió antes de que diera comienzo la historia (versos 129-148). Después, nos permite saber qué ha pasado entre Inés y Horacio (versos 311-328, 860-881, 911-917, 1380-1411). Se ha dicho de ***La escuela de las mujeres*** que la acción era narrada más que mostrada. Es falso. Cuando Arnolfo intenta convencer a Inés, cuando monta una estratagema con sus criados, cuando intenta saber más de los acontecimientos que no ha presenciado, estamos en plena acción. Lo que no se muestra son los encuentros entre Inés y Horacio, lo cual dista mucho de representar toda la acción. Además, si Molière los hubiera mostrado, las escenas en las que Horacio los describe nos hubieran aburrido. Ahora bien, son esas escenas precisamente, en las que Arnolfo sufre, las que más interesan al autor.

Todos los fragmentos de exposición son digeribles porque de una manera u otra son conflictivos. Cuando Horacio se confía a Arnolfo, el conflicto es evidente. Cuando Arnolfo cuenta cómo se ha ocupado de Inés, la ironía dramática (difusa o no) hace que la exposición sea divertida, por lo tanto, conflictiva. Otra escena de exposición que resulta eficaz gracias al conflicto: el principio de la escena 1 del acto V, en la que Arnolfo reprende a Alan y Georgina, gracias a lo cual nos enteramos de que han matado a Horacio.

Tendremos en cuenta una escena de exposición especial: aquélla en la que Inés nos cuenta su entrevista con una vieja dama (escena 4 del acto III). Ella relata textualmente la entrevista con la dama. A nada que Inés represente un poco la escena que está narrando, nos encontraríamos ante un *flash-back*.

12. Actividad

Hay poca actividad en la obra, si excluimos la interpretación. Pero los pocos momentos indicados por Molière son especialmente significativos. Entre ellos:

- El conflicto entre Alan y Georgina a la hora de abrir la puerta a Arnolfo.
- El momento en que Arnolfo pregunta a Inés si Horacio le ha cogido... alguna otra cosa (verso 571). Inés se queda desconcertada.
- Arnolfo obligado a reír ante Horacio (verso 926).
- Arnolfo no se da cuenta de la presencia del notario (escena 2 del acto IV).

- Alan y Georgina cogen y guardan el dinero que Arnolfo les ha dado para ensayar (escena 4 del acto IV).
- Arnolfo que tira de Inés, mientras ésta declara su amor a Horacio (verso 1469).
- Y naturalmente, la fuga de Arnolfo al final.

Nosotros sabemos que la obra contiene más fragmentos de actividad que los indicados por Molière en su texto. Él mismo hizo cantidad cuando representó el papel de Arnolfo (muecas, gestos, pisar su manto, etc.)

13. Diálogo

Los alejandrinos y su estilo ampuloso ya están pasados de moda. Llego incluso a pensar que son una desventaja para la obra. Sin ellos, estoy seguro de que los jóvenes de hoy en día se divertirían con ***La escuela de las mujeres.***

Y además, como sucede muy frecuentemente en la versificación, los personajes se explayan sin terminar de explicarse. Un ejemplo entre otros muchos: en el monólogo de la escena 3 del acto III, Arnolfo dice: *«Mas una mujer hábil es ya otro animal»* (hacia el verso 820). Nueve versos después, dice: *«Una mujer de talento es un diablo intrigante»*. Las palabras no son del todo las mismas, pero se asemeja bastante a la paráfrasis. Ganaría si fuese más sucinto.

14. Efectos

El decorado, la luz, el sonido, el vestuario tienen poca importancia en la obra de Molière. Ello no quiere decir que un trabajo acertado por parte del escenógrafo no aporte nada a la obra, sino simplemente que tiene otros frentes que los meramente pictóricos o sonoros.

B. CON LA MUERTE EN LOS TALONES

1. Conflicto y emoción

Como es frecuente en este tipo de historias, llamadas «de suspense», las emociones más fuertes son la ansiedad y la frustración. En cuanto a la frustración, la película entra rápido en materia.

«Es la verdad» repite desesperadamente Roger Thornhill (Cary Grant) en relación a Kaplan y a su secuestro, pero nadie le cree.

El momento en que Roger coge de forma maquinal el cuchillo con el que fue asesinado Townsend, y todas las miradas se vuelven hacia él acusándole es también muy conflictivo. La culpabilidad, justificada o no, está presente en todas las películas de Hitchcock (como al comienzo de ***Inocencia y juventud***).

Perspectiva de conflicto

El momento en que el Profesor (Leo G. Carroll) recuerda a sus colegas que los hombres de Vandamm (James Mason) ya han asesinado a dos de sus agentes, y uno de los agentes de la CIA dice: *«Adiós señor Thornhill»* introduce una perspectiva de conflicto y refuerza nuestra inquietud por lo que está por venir.

Conflicto interiorizado

La escena de la subasta está exenta de insultos, gritos, golpes. Eve (Eva Marie Saint) retiene sus lágrimas, y los personajes conservan la calma. Sin embargo, los conflictos son intensos: entre Roger y Eve en primer lugar, entre Roger y los espías que están en la puerta en segundo lugar.

Espectacularidad

La película no está exenta de espectacularidad. Los dos grandes momentos: el ataque del avión, y la persecución por el Monte Rushmore, merecen que los comparemos. De la misma manera que la espectacularidad del primero depende del conflicto, del *milking* y de la actividad, la espectacularidad del segundo surge directamente de la imagen. La persecución final podría tener lugar sobre un banal acantilado sin que por ello cambiara el sentido de la escena. Además, lo que perdería en espectacularidad lo ganaría, tal vez, en conflicto. Las caras de los presidentes americanos nos distraerían menos, dejaríamos de preguntarnos si Eve resbalará por la mejilla de Washington o por la frente de Roosevelt.

2. Protagonista-Objetivo

Protagonista

Roger Thornhill. Es él quien vive el mayor conflicto. También queda claro que se trata de su historia, además de estar presente en la mayor parte de las escenas. Es el motor de la acción.

Objetivo

A partir del error inicial, el objetivo de Roger será salir del atolladero. O, si lo prefieren: resolver el problema generado por dicho error.

Subobjetivos y medios

Para salir del atolladero, Roger se fija varios objetivos locales o semilocales: probar su buena fe, hacer valer sus derechos, escapar a la muerte, encontrar a Kaplan, saber más, hacerse detener por la policía, etc.

Objetivos de los otros personajes

Vandamm quiere, en primer lugar, averiguar lo que Kaplan-Roger conoce de su organización, después intenta matarlo. Eve tiene por objetivo saber más sobre Vandamm, aunque antes de que entendamos esto, tiene el falso objetivo de seducir a Roger después de hacerle caer en una trampa. El sentimiento que está naciendo por Roger es su obstáculo interno. El Profesor quiere proteger a su agente doble (Eve). La señora Thornhill quiere ir a jugar al bridge.

3. Obstáculos

Obstáculos internos

No son muy numerosos. Roger es víctima de los demás y de la casualidad. Si vamos un poco más allá, podríamos decir que llama al botones, en el momento en que éste está preguntando por el Señor Kaplan, porque ha pensado en su madre en plena cita de negocios. Después de todo, hubiera podido levantar el dedo por una razón más justificada, o hasta por una razón que nosotros ignoramos —por ejemplo, que ha olvidado decir algo a su secretaria. En resumen, si tiene tantos problemas es porque está en simbiosis con su madre, porque no quiere crecer. El final nos hace pensar que por fin ha encontrado a la mujer de su vida y que todas esas pruebas le han hecho madurar, han hecho de él un hombre menos hogareño. Pero esto es rizar el rizo en la búsqueda del obstáculo interno.

Obstáculos externos de origen interno

Cuando Roger decide retomar la investigación por su cuenta en lugar de volver a casa, podemos pensar que se está buscando problemas (ver el detalle de la escena en el capítulo 3). Su curiosidad y su orgullo serían, por lo tanto, la causa de los problemas que van surgiendo. Pero, ¿realmente está en disposición de elegir? Probablemente Vandamm no se va a conformar.

Otra causa interna de obstáculos: la ceguera de Roger. Una bonita mujer le aborda en el tren, pasan la noche juntos y no sospecha nada. ¡Es por su cara bonita!

Justificación de los obstáculos

La película contiene una inverosimilitud, o al menos una improbabilidad. Cuando Roger toma el tren para Chicago, coge uno de los muchos trenes que van a Chicago. Como por casualidad, es en el que se encuentra Vandamm. Sin embargo, no tenemos en cuenta este empujoncito del autor. En primer lugar, porque como va contra el protagonista el espectador lo acepta sin problemas, a menos que sea un *diabolicus ex machina*, lo cual dista mucho de ser. A continuación porque el momento en que nos enteramos de que Vandamm está en el tren es una bonita sorpresa —puesto que nos enteramos al mismo tiempo de que Eve trabaja para él—, lo cual nos impide reflexionar. El principio es el mismo que para la inverosimilitud de ***La escuela de las mujeres*** (ver lo comentado en «falsa pista»).

McGuffin

Por definición, el *McGuffin* es la razón concreta por la cual Roger es secuestrado por los hombres de Vandamm. Esta razón es desvelada, en parte, por Vandamm en la escena en la que ve a Roger por primera vez en casa de los Townsend. Quiere averiguar lo que Kaplan-Thornhill sabe de su organización y cómo se ha enterado. Lo que resulta bastante sintomático es que no retenemos esta información. ¡Nos da lo mismo! Estamos convencidos de que Vandamm tiene excelentes razones personales para actuar como actúa y eso nos basta. Todo lo que nos interesa, de esta escena, es que Roger le convenza de que no es Kaplan. Para completar, es necesario añadir que otra razón del secuestro es la invención de un agente ficticio por parte de la CIA. Todo está relacionado con la oscura actividad de espionaje de Vandamm, materializada en la estatuilla repleta de microfilmes. Nos vamos enterando de todo esto gracias a pequeños comentarios a lo largo de toda la película, pero nunca sabremos, por ejemplo, qué tipo de secreto de estado exporta Vandamm. Aunque la verdad es que poco importa. El reto no está ahí. Lo que es importante para Vandamm y la CIA no lo es para el protagonista.

Deus ex machina

Hay dos pequeños *deus ex machina,* dos momentos en los que el protagonista sale del atolladero con bastante facilidad:

- El final del ataque del avión. No podemos considerar a Roger responsable de que el piloto no haya visto el camión cisterna y no llegue a rectificar. Simplemente ha tenido suerte.
- El final de la persecución en el Monte Rushmore. Leonard es neutralizado en el último momento. Es tan insatisfactorio que no hubiera sido difícil anunciar la llegada de la policía, y se habría añadido urgencia a la escena.

Antagonista

No podemos considerar a Vandamm el único antagonista. Tanto la CIA, personificada en Eve y el Profesor, como la policía, son fuente de obstáculos para el protagonista.

Crescendo

Realmente no se puede decir que los obstáculos vayan en aumento. El único *crescendo* es el asesinato de Townsend en la sede de la ONU, cuando Roger se ve con una acusación injusta más a sus espaldas. Ahí tenemos la sensación de pasar a un nivel superior. Pero no dura mucho, en parte, porque esta escena es una de las más conflictivas de la película y, además, porque está cerca del principio.

Urgencia

La ausencia de urgencia es, en mi opinión, la gran carencia de la película. No hay una sola escena de suspense de la que el protagonista tenga prisa por salir. Eso hace que el nivel del suspense sea menos fuerte que si Hitchcock hubiera jugado con el tiempo. Es debido, seamos honestos, a que ***Con la muerte en los talones*** tiene un lado un tanto artificial. La película distrae pero no produce los escalofríos de películas como ***Abyss, Alien el octavo pasajero, Carretera al infierno, No sin mi hija, Misery, Estoy vivo, Psicosis, El salario del miedo*** o ***El silencio de los corderos.***

4. Caracterización

Roger Thornhill (Cary Grant)

Al igual que en el caso de las películas (o los cómics) de aventuras, la caracterización del protagonista es ligera. No sólo el autor carece de tiempo para enriquecerla, sino que la naturaleza de los obstáculos (tanto externos como físicos) nos la oculta. Cualquiera que esté a punto de caer al vacío sólo busca agarrarse. Por eso Roger Thornhill se muestra duro y astuto sin que tengamos la sensación de que forme parte de su caracterización inicial. Por otro lado, comparte estos rasgos con otros personajes de este tipo. Los dos únicos rasgos que lo diferencian de Tintín o de Indiana Jones son:

- Su dependencia emocional de su madre. Piensa mucho ella. Es incluso lo que le cuesta un error al principio de la historia. Y más tarde, borracho, dirá «madre» en vez de pedir un abogado.
- Su desenvoltura. En la primera escena le vemos mentir para conseguir un taxi, y antes le comenta a su secretaria que tiene una manera de deshacerse de sus conquistas a golpe de cajas de bombones. Más tarde, en plena dificultad, dirá: *«No tengo nada contra un pequeño secuestro de cuando en cuando, pero esta noche tenía previsto ir al teatro».* No todo el mundo reaccionaría así frente de este tipo de obstáculos.

Eve Kendall (Eva Marie Saint)

No hay mucho que decir de Eve. Digamos que le gusta disimular su juego, y que le gusta sentirse útil. Al menos es lo que le dice a Roger al final de la película. Observaremos que no es una mojigata: no duda en acostarse con dos hombres para alcanzar sus fines. Visto desde un determinado ángulo, la CIA la prostituye. Si estuviéramos en una película de Bergman concluiríamos diciendo que su padre no fue particularmente divertido. Como Roger es víctima de una madre demasiado posesiva, cabe preguntarse si es el tipo de hombre que Eve necesita. Pero no estamos ante una película de Bergman, ¡al diablo con la psicología! Para Hitchcock, son esencialmente marionetas (sobre todo Eve), que se casarán y tendrán muchos niños.

Philip Vandamm (James Mason)

Aunque está muy poco caracterizado, a pesar de todo presenta dos aspectos interesantes: como malo de tres rostros (consultar el análisis del capítulo 4);

como malo enamorado, vagamente rival del protagonista. Al enterarse de que Eve pertenece a la CIA, golpea a Léonard y adquiere, de esta manera, un poco más de peso.

Habría que añadir que tanto Roger como Vandamm deben una parte fundamental de su personalidad a Cary Grant y a James Mason. Lo cual quiere decir que, sobre el papel, la caracterización era débil. Y precisamente, porque era consciente de ello, Hitchcock se esforzaba en contar con estrellas para sus películas.

5. Estructura

Los 3 actos

El primer acto lo constituye esencialmente la primera escena entre Roger y su secretaria. El segundo acto empieza con el secuestro.

Algunos críticos discuten esta distribución. Para ellos, el segundo acto comienza con la secuencia tercera, cuando Roger intenta saber más. Es preciso reconocer que hay una reducción en el ritmo después del intento de asesinato en el coche. Da la sensación de que Roger podría volver a su casa, y la historia concluir ahí. Naturalmente no es posible. El equipo de Vandamm no va a dar carpetazo al asunto. Pero, aún así, la impresión existe.

Entonces ¿tenemos un primer acto de veinte minutos con un primer objetivo del futuro protagonista?, ¿o un primer acto muy corto y un segundo acto con su propio primer acto? Yo me inclino por esta segunda opción. Por la razón siguiente: cuando Roger es secuestrado e intenta salir del atolladero queda claro para el espectador que el segundo acto acaba de empezar. Es más tarde cuando surgen las preguntas relativas al ritmo y a la estructura. Cuando se rodó, el comienzo de la película era más largo: Hitchcock deseaba mostrarnos a Thornhill en su oficina de publicista (la rutina de vida) mientras aparecían los créditos.

El tercer acto tampoco es fácil de definir. Si consideramos que el objetivo de Roger es resolver su problema, el segundo acto concluye al final de la subasta, cuando se pone bajo la protección de la policía. Si consideramos que debe resolver todos los problemas que se desprenden del error inicial, entre ellos el de Eve, entonces el segundo acto concluye con la escena del Monte Rushmore. Yo me inclino más por la primera solución —aunque genere un tercer acto demasiado largo— por la simple razón de que hasta el mismo Roger declara haber alcanzado su objetivo en la escena del aeropuerto.

Lo que falsea un poco nuestra percepción es que Hitchcock situó el momento estelar de su película al final del tercer acto y no del segundo, a pesar de que la escena de la subasta es realmente bonita. En realidad, la mejor. Si el final del segundo acto hubiera estado más claro nos habría costado aceptar un tercer acto tan largo.

Hay un segundo factor que nos ayuda a aceptar una nueva acción en el tercer acto: la ironía dramática difusa. Percibimos que la relación entre Eve y Roger no puede quedarse así.

Duración de los 3 actos

El primero es muy corto. El tercero es excepcionalmente largo. Pero es normal. Al igual que en ***Casablanca***, el protagonista se encuentra con un nuevo objetivo en el tercer acto. Esto hace que se requiera un poco más de tiempo que para un tercer acto normal.

Incidente desencadenante

Roger es confundido con Kaplan y secuestrado por los hombres de Vandamm.

Clímax

La subasta. Roger escapa poniéndose bajo la protección de la policía.

Respuesta dramática

Positiva.

Golpe de efecto en el tercer acto

Eve es un agente de la CIA y está en peligro. Esto proporciona a Roger un nuevo objetivo: ayudar a Eve a escapar.

Clímax del tercer acto

La persecución por el Monte Rushmore.

Segunda respuesta dramática

Positiva. Roger logra que Eve escape a sus dificultades.

Gancho

Se puede considerar que cada anuncio, clímax o golpe de efecto local es un gancho para lo que viene a continuación, aunque el gancho es una herramienta que se utiliza en aquellas obras que van a ser cortadas (por un telón en el teatro, un anuncio, el final de un episodio, una página de cómic, etc.).

6. Unidad

Unidad de tiempo

Es, más o menos, respetada. Todo el relato no abarca más de tres o cuatro días.

Unidad espacial

No es respetada, aunque no supone ningún problema puesto que los cambios de espacio son preparados.

Unidad de acción

Sí que es respetada. Sin menoscabo alguno para la película, se podría retirar una corta escena donde Roger está afeitándose en los aseos de la estación Chicago, y que da lugar a un *gag* con una maquinilla de afeitar minúscula. Pero nada más. El resto vale. El principio de necesidad es respetado.

Subintriga

Con la muerte en los talones carece de subintrigas, lo que demuestra que se puede disponer de un segundo acto de 82 minutos sin añadir claras de huevo.

7. Preparación, lenguaje y creatividad

Junto con ***El apartamento, Retorno al futuro*** y ***Un jour sans fin, Con la muerte en los talones*** es uno de los más bonitos festivales de preparación del repertorio.

Al servicio de la justificación

El momento en que Roger coge el cuchillo con el que han asesinado a Townsend es captado por un fotógrafo. Recompensa lógica: Roger aparece en todas las portadas de los diarios. Lo más interesante es que la presencia del fotógrafo ha sido sutilmente preparada. Mientras Roger y Townsend charlan, se ven dos flashes a lo lejos. Es algo muy discreto y probablemente el espectador sólo lo capte con el subconsciente. Sin embargo, ello ayuda a aceptar la presencia del fotógrafo en el momento crucial. Son estos pequeños detalles los que conforman el genio de Hitchcock.

Deus ex machina

Un *deus ex machina* perfectamente disfrazado es la intervención de los policías cuando está conduciendo borracho. Los policías salvan la vida a Roger haciendo que los espías desistan de perseguirle. No obstante su intervención sí resulta lógica. Como, además, serán un problema para Roger, podemos considerar que éste opta por la solución menos mala.

Participación del público

Cuando Roger es confundido con Kaplan al principio de la película, nosotros necesitamos saber su verdadero nombre. En muy poco tiempo, el apelativo «Thornhill» es pronunciado cinco veces.

También necesitamos saber a quién pertenece la casa a la que lleven a Roger. El nombre de Townsend aparece entonces a la entrada de la casa y sobre una carta.

Falsa pista

El encanto de Cary Grant sirve de falsa pista para llegar al hecho de que Eve trabaja para Vandamm. Se dice que si se interesa por Roger es porque se siente atraída por él. Pero la falsa pista más importante es la traición de Eve. ¿Cómo hubiéramos podido adivinar que trabajaba para la CIA después de haberla visto enviar a Roger a la muerte?

Generador de sentido y exceso de justificación

La caja de cerillas con las iniciales R.O.T. es cuidadosamente preparado. La recompensa llega al final cuando Roger pretende advertir a Eve de que se encuentra en casa de Vandamm, y que éste está al corriente de todo. En cambio, para hacer que Roger tenga la idea de utilizar la caja, Hitchcock le ha hecho herirse en la mano y sacar un pañuelo con las iniciales R.O.T.. Es inútil. Roger podía haber pensado en la caja en el momento en que la necesitaba.

Evolución

Entre todas las obras, es quizá ***Con la muerte en los talones*** la que menos se presta a que cambiemos las escenas de sitio sin que resulte absurda la historia. El paso entre escenas o entre secuencias ha sido inmensamente trabajado. Concretamente, son las escalas de la historia (Nueva York, casa de Townsend, costa atlántica, tribunal, hotel, sede de la ONU, estación de Nueva York, tren, estación de Chicago, campo, hotel, galería, aeropuerto, Rapid City, casa de Vandamm, Monte Rushmore) las que han contado con mayor preparación. Vandamm llega incluso hasta a citar el nombre de dos ciudades a las que tiene que ir Kaplan. Es decir, que si bien la película de Hitchcock nos permite visitar el país, no tiene nada que ver con una *road movie.*

Simetría

La cuestión de los nombres es muy recurrente en ***Con la muerte en los talones.*** Roger Thornhill es confundido con Kaplan. En el tren, pretende llamarse Jack Philips. Vandamm es confundido con Townsend. El Profesor no da su nombre, aunque Roger se lo pregunta. Si no hubiera habido más que una confusión o ambigüedad patronímica en la película, no podríamos hablar de efecto de simetría. El hecho de que haya varios es una forma de preparación-recompensa que aporta una unidad temática a la obra.

Milking **y simplicidad**

Hay dos escenas particularmente bien explotadas:

— La escena del avión. La idea de esconderse entre el maíz, y fumigar para hacerle salir es una idea de *milkeur.*

— La subasta. Es un ejemplo típico de *milking.* Hitchcock necesita de esta escena para mostrar cómo circulan los microfilmes (en una estatuilla que es subastada). En el momento que Roger se encuentra en un callejón sin salida e intenta escapar de los hombres de Vandamm, el autor tiene varias soluciones. Hubiera podido elegir una banal trifulca, o jugar al escondite, o las clásicas escenas de pánico: Roger grita *«¡fuego!»,* y aprovecha el jaleo para escapar. De forma muy astuta, Hitchcock y su

coguionista optan por la subasta: Roger sobrepuja, lo cual incita a los responsables de la venta a llamar a la policía.

La persecución final, sin embargo, no ha sido lo suficientemente explotada. Hitchcock deseaba utilizar mejor el Monte Rushmore. Por ejemplo, haciendo estornudar a Roger en la nariz de Lincoln. Respeto o incompatibilidad técnica (la nariz no es lo suficientemente hueca), no lo hicieron posible. De forma más general, hay que decir que el segundo clímax de la película no explota lo suficiente el decorado (ver lo dicho anteriormente relativo a la espectacularidad).

Topper

Al final de la subasta, cuando la policía se lleva a Roger, éste lanza una última puja: *«¡3000 dólares!»*

Elipsis

Hay muchas. Algunas son clásicas y otras están relacionadas más con el lenguaje fílmico que con la dramaturgia. Cuando el personal del tren viene a hacer la cama del compartimento de Eve, Roger se esconde en el baño. Justo le da tiempo a observar una brocha de afeitar y a estudiar la minúscula maquinilla, y la cama ya está hecha. Es un tipo de elipsis muy habitual en el cine.

Sin embargo, la elipsis más importante es una falsa pista. En el momento en que el Profesor cuenta su plan a Roger pasa un avión que cubre su voz. Cuando volvemos a poder escucharles, Roger ha dicho: «¡*Ni hablar*!». En realidad, el Profesor acaba de proponer a Roger hacer morir a Kaplan. Pero Hitchcock nos impide escucharlo con el fin de hacer aún más chocante el asesinato de Roger. ***El incorruptible*** (capítulo 8) ya nos permitió abordar la forma de introducir una sorpresa a través de una elipsis. En la película realizada por Granier-Deferre, es muy discreta. Está situada al final de una escena, que sólo hay que cortar antes de que se oiga aquello que no debe ser escuchado. En ese punto, Hitchcock tiene un problema: Roger tiene que negarse antes de que el Profesor le comunique, con objeto de convencerle, que Eve es una agente doble. Hitchcock necesitaba que escuchásemos el principio y el final pero no el medio de la conversación. De ahí que se valga de los motores del avión.

Hay una incógnita con respecto a esta elipsis. En las conversaciones entre Hitchcock y Truffaut [66], Hitchcock afirma que la escena del campo de aviación tiene dos funciones: resumir la acción —es falso pero, aquí, Hitchcock se deja arrastrar por Truffaut— y poner al corriente a Roger de todo lo que los espectadores sabemos y no necesitamos volver a escuchar, de ahí la presencia de los motores de avión. Ambas funciones son contradictorias y, de todas formas, para aquél que ha visto la película es evidentemente falso. ¿Cómo un realizador que ha dedicado meses a su película puede embrollarse hasta ese punto? Misterio. Puede ser que el día en que habló con Truffaut de ***Con la muerte en los talones*** no se mostrase muy acertado o estuviera pensando en otra cosa. Comete otro error al hablar de su película: afirma que la escena del bosque entre Roger

y Eve sirve para dar a conocer que ésta forma parte del contraespionaje. Ahora bien, ya nos habíamos enterado gracias a la escena del aeropuerto. La escena del bosque —¡que los productores quisieron suprimir!— es importante por dos razones: porque Roger está vivito y coleando; y porque Roger se entera de que Eve va a coger el avión junto a Vandamm, determinando así su objetivo para la última secuencia.

8. Ironía dramática

Las ironías dramáticas son otro festival de ***Con la muerte en los talones***. Examinaremos sólo las más importantes.

Ironía dramática n.º 1

Sabemos que Roger Thornhill no es Kaplan; Vandamm y sus acólitos lo ignoran.

Instalación: el secuestro.

Explotación: a lo largo de toda la película.

Resolución: oculta. Tuvo que tener lugar cuando Vandamm fue detenido por la CIA, pero esta detención fue objeto de una elipsis. Aunque no echemos en falta esta escena «obligatoria», podemos lamentar que Hitchcock no previera un enfrentamiento que permitiera a Vandamm comprender que había sido neutralizado por un ciudadano corriente. Eso podría haber sucedido en el Monte Rushmore, justo en el momento en que Leonard aplasta la mano de Roger.

Ironía dramática n.º 2

Sabemos que Roger Thornhill dice la verdad al juez, a su madre, a su abogado y a los policías; todos ellos lo ignoran.

Instalación: la secuencia 1 (ver más adelante).

Explotación: la secuencia 2. Hay dos momentos de explotación especialmente sabrosos: la escena del ascensor en la que la madre de Roger charla con los dos espías, y la escena en la que Roger visita la casa de Townsend, donde no encuentra las botellas de alcohol y es puesto en ridículo por la falsa señora Townsend.

Resolución: oculta. No volvemos a ver ni a los policías del principio, ni a la madre de Roger. Presentar a la señora Thornhill siguiendo de cerca todo el asunto y diciendo que su hijo exagera justo en el momento en que se le ve con el cuchillo fatal en la mano hubiera aportado un pequeño contrapunto cómico. Pero no es el caso.

Ironía dramática n.º 3

Sabemos que Kaplan es un personaje ficticio inventado por la CIA; Roger y Vandamm lo ignoran.

Instalación: la escena que sigue al asesinato de Townsend en la sede de la ONU, y en la que el Profesor se explica.

Explotación: el resto de la película.

Resolución: no hay más que una, la que afecta a Roger. Es la escena del aeropuerto. La otra resolución, es decir, el momento en que Vandamm se entera de que Kaplan no existe, tiene lugar cuando es detenido por la CIA, al mismo tiempo que la resolución n.º 1, pero no se ve.

Ironía dramática n.º 4

Sabemos que Eve trabaja para Vandamm; Roger lo ignora.

Instalación: en el tren, el momento en que Eve hace llegar una nota a Vandamm.

Explotación: esencialmente la trampa a la que Eve envía a Roger, es decir la cita con el avión. En el momento en que Eve está dando a Roger los datos relativos a esa cita mortal, éste le pregunta: *«¿En qué piensas? Pareces perturbada»*. Naturalmente, ella no le contesta pero la ironía dramática nos permite, a nosotros espectadores, leerle el pensamiento. Es uno de sus atractivos.

Resolución: en dos partes. Con el recepcionista del hotel, Roger comprende que Eve le ha enviado a una trampa, y más tarde al comienzo de la subasta, cuando la ve en compañía de Vandamm.

Ironía dramática n.º 5

Sabemos que en realidad Eve trabaja para la CIA; Vandamm y sus acólitos lo ignoran.

Instalación: la escena del aeropuerto.

Explotación: todo el tercer acto.

Resolución: el momento en que Leonard dispara con munición de fogueo sobre Vandamm. Es una escena obligatoria para Vandamm. Queda claro que Leonard tuvo la suya antes, aunque no la vimos.

Es importante observar que las escenas obligatorias que no se muestran son las que están vinculadas con ironías dramáticas de las que no es víctima Roger. Ver cómo su madre, su abogado, o Vandamm caen en cuenta de cosas nos resulta menos interesante que ver el momento en que Roger comprende. Una única excepción: la ironía dramática n.º 5. La víctima es Vandamm. Y, al igual que en ***La gran evasión*** o ***Ser o no ser***, tememos el momento en que el malo comprende. Es una amenaza para Eve.

Hay una resolución no del todo acertada: la de la ironía dramática n.º 4. Roger comprende, comparando los horarios, que Eve le ha mentido y que le ha enviado a la muerte, aunque no entiende el porqué. En realidad, ignora la otra mitad de la ironía dramática, es decir, que ella trabaja para Vandamm. Ahora bien, en la primera mitad de la resolución, tendemos a asignársela en totalidad. No es casualidad que el momento en que Roger descubre a Eve en compañía de Vandamm nos es escamoteado a medias por Hitchcock.

Además de estas cinco ironías dramáticas, hay otras más locales, como el momento en que Roger se oculta en el compartimento de Eve, o cuando agarrado al balcón de la casa sorprende la explicación entre Leonard y Vandamm.

Sorpresa

Las sorpresas no faltan. Sirven, en general, para relanzar la acción e instalar la ironía dramática, o para ambas cosas. También sirven para mantener la atención del público. Algunos ejemplos:

— Lester Townsend no se parece a Vandamm.
— Lester Townsend es asesinado delante de Roger.
— Kaplan no existe.
— Eve ha reconocido a Roger Thornhill, asesino dado a la fuga.
— Eve trabaja para Vandamm.
— Eve mata a Roger. Aunque rápidamente comprendemos que se trata de un montaje, que Cary Grant no puede morir de esa manera en una película hollywoodiense. El momento preciso en que Eve dispara contra Roger y éste cae muerto es un golpe inesperado.

Misterio

Hay menos misterio que sorpresa o ironía dramática en ***Con la muerte en los talones***, aunque existe a pesar de todo. Es todo el fragmento en que Roger intenta averiguar quién es Kaplan (esencialmente la secuencia 3, ver más adelante). Observaremos dos cosas:

1. Que estamos al mismo nivel que el protagonista. Éste no sabe más que nosotros.
2. Hitchcock no mantiene mucho tiempo el misterio. Pronto nos enteramos de que Kaplan es una invención de la CIA. En ese momento el misterio desaparece y la sorpresa instala una nueva ironía dramática.

9. Comedia

Como sucede en las películas de Hitchcock, el miedo está impregnado de humor, en ocasiones en detrimento del suspense. Mientras su coche está a punto de caer al vacío Roger, borracho, lanza una ojeada escéptica. Es divertido, diluye el miedo. Observamos que en lo relativo a las escenas claves (el ataque del avión y la persecución por el Monte Rushmore), Hitchcock deja fuera el humor, y acierta.

Por otra parte, Hitchcock se sirve de los personajes secundarios para hacernos reír. La madre de Roger es un payaso bastante simpático (ver los ejemplos de actividad y diálogo más adelante). Durante la subasta también resulta muy divertido el desasosiego del subastador.

10. Desarrollo

Con la muerte en los talones es un muy bello ejemplo de estructura fractal. La película, sus actos, sus secuencias pueden estructurarse en 3 actos con *crescendo* y

clímax. La parte fundamental de la película está constituida por secuencias. Hay siete.

Protagonista local

Raras son las escenas no protagonizadas por Roger. Citaré dos:

— La escena que se desarrolla en las oficinas de la CIA cuando nos enteramos de que Kaplan no existe.
— Y aquélla en la que Leonard comunica a Vandamm que Eve es una agente doble. La misma se desarrolla en presencia de Roger aunque como testigo, y no como protagonista.

En ambos casos hay un protagonista local (el Profesor o Leonard), hay un objetivo (justificar la no ayuda a Thornhill o convencer a Vandamm), obstáculos (la indignación de los agentes de la CIA o la ceguera amorosa de Vandamm), y un clímax (*«Adiós, Sr. Thornhill»*, o Leonard cuando dispara con munición de fogueo sobre Vandamm).

Construcción local: *«Esperando a Kaplan»*

La mayor parte de las escenas son clásicas en cuanto a su construcción. Tomemos por ejemplo el ataque del avión, que contiene, a escala de escena, casi todos los mecanismos de la dramaturgia.

Incidente desencadenante: inexistente. Como es habitual se encuentra en la escena anterior, cuando Eve comunica a Roger los datos de la cita.

Protagonista: Roger.

Objetivo: ver a Kaplan. La ironía dramática nos mueve a atribuirle otro: salir del embrollo.

Primer acto: es el primer plano, cuando llega el autobús y deja a Roger. Muy corto.

Clímax: el avión choca contra el camión y estallan.

Respuesta dramática: negativa; Roger no ve a Kaplan.

Respuesta irónica: positiva; Roger comprende el peligro y sale del embrollo.

Tercer acto: los curiosos se recrean con el espectáculo y Roger roba una camioneta.

Obstáculo externo: Kaplan no existe.

Subobjetivo: salvar el pellejo.

Obstáculo externo local: el avión; el primer coche, que no se detiene.

Obstáculos de origen interno: la trampa es un obstáculo de origen interno si se considera que Roger ha concedido a Eve una confianza un tanto ciega (ver el capítulo Obstáculos).

Espectacularidad: ver el capítulo Obstáculos.

Deus ex machina: ver el capítulo Obstáculos.

Crescendo: es bastante evidente. Cuanto más se avanza en la escena más intenso resulta.

Urgencia: muy ligera. Roger debe llegar al campo de maíz o al camión antes de que vuelva el avión.

Caracterización: al refugiarse en el maizal, Roger se muestra astuto. Al mantenerse en la mitad de la carretera se muestra determinado. Al robar una camioneta, se muestra sin escrúpulos. No obstante son rasgos bastante típicos en las películas de aventuras. Cuando se está en tal tesitura se encuentran la imaginación, la tenacidad y la audacia necesarias.

Unidades: las tres unidades son perfectamente respetadas (tiempo, espacio, acción).

Preparación-recompensa: *¡«qué raro... ese avión de fumigar está fumigando un campo sin cultivos!»*, dice el campesino.

***Milking* y simplicidad**: una extensión desierta, un hombre, un avión. ¿Hay algo más simple? ¡Y dura once minutos! Ver el capítulo dedicado a la preparación.

Evolución: es evidente. Todo se conecta de manera lógica.

Contraste: hay contraste entre el peligro y la aparente serenidad de los lugares. Hay también un contraste sonoro entre la primera parte y la segunda (ver más adelante).

Clímax medio: el avión comienza a atacar.

Ironía dramática: es una trampa.

Ironía dramática difusa: cuando el campesino hace un comentario acerca del avión, imaginamos que ese avión va desempeñar una función. Esa sensación se ve ratificada si se ha visto el cartel anunciador de la película antes de entrar en la sala.

Golpe de efecto: Roger se refugia en el campo de maíz y sonríe al comprobar que el avión no puede saber dónde está.

Sorpresa: el avión encuentra una solución: sulfatarlo.

Misterio: bastante escaso. Eventualmente, cabe preguntarse si el campesino es un espía.

Comedia: poca. Las dudas de Roger ante el campesino, la audacia cuando roba la camioneta y la frustración de su propietario nos divierten ligeramente.

Exposición: no hay, a menos que se considere el comentario del campesino sobre el avión como una exposición del presente.

Actividad: Roger duda sobre si debe o no acercarse al campesino; Roger huye ante del avión; Roger se refugia entre el maizal; Roger no duda en ponerse en medio de la carretera para detener el camión; Roger roba el vehículo.

Diálogo: *«Por lo tanto, usted no se llama Kaplan»*, *«Si le dijera que sí, mentiría»*.

Efecto pictórico: el decorado de la escena (ver el capítulo Efectos). El maíz que se mece cuando el avión sobrevuela a Roger es un ejemplo de escenografía. Esta imagen permite vincular dos planos que no se rodaron en el mismo sitio. El plano del avión que pasa sobre el maizal se rodó en exteriores, mientras que aquél en el que Roger se esconde entre el maíz se rodó en interiores.

Efecto sonoro: se observará que la escena carece de música (excepto a partir del clímax). La primera parte es bastante silenciosa, la segunda ruidosa. Por ejemplo, no se escucha el motor del avión hasta que no empieza a atacar.

Primera secuencia

Incidente desencadenante: el mismo que para la película: el secuestro.

Protagonista: Roger.

Objetivo: salir del atolladero.

Subobjetivo: convencer a Vandamm de que no es Kaplan, salvar el pellejo.

Obstáculos: Vandamm no le cree, la embriaguez.

Clímax: la conducción en estado de embriaguez y el accidente con el coche patrulla.

Respuesta dramática: positiva, en parte.

Tercer acto: Roger es detenido por la policía. Los truhanes renuncian de momento.

Segunda secuencia

Incidente desencadenante: la detención de Roger por la policía.

Protagonista: Roger.

Objetivo: demostrar su buena fe.

Obstáculos: el escepticismo general, el maquiavelismo de los espías.

Clímax: la falsa señora Townsend que pone en ridículo a Roger.

Respuesta dramática: negativa.

Tercer acto: la policía abandona la investigación para desolación de Roger.

Tercera secuencia

Incidente desencadenante: la señora Townsend pone en ridículo a Roger. Nadie le cree.

Protagonista: Roger.

Objetivo: saber más.

Obstáculos: el misterio Kaplan, los espías.

Clímax: el asesinato de Townsend en la sede de la ONU.

Respuesta dramática: negativa.

Tercer acto: Roger huye.

Golpe de efecto: Kaplan no existe. Esta tercera secuencia está construida como *Ciudadano Kane*: el autor comunica la clave del misterio únicamente a los espectadores, no al protagonista.

Cuarta secuencia

Incidente desencadenante: el asesinato de Townsend.

Protagonista: Roger.

Objetivo: salir de este nuevo atolladero.

Subobjetivos: encontrar a Kaplan en Chicago, escapar de Vandamm y de la policía.

Obstáculos: la policía, Eve, el avión contratado por Vandamm.

Clímax: la escena del avión.

Respuesta dramática: positiva, en parte.

Tercer acto: Roger encuentra a Eve en el hotel.

Quinta secuencia

Incidente desencadenante: Roger comprende que Eve le ha mentido.

Protagonista: Roger.

Objetivo: salir del atolladero.

Subobjetivos: saber más, seguir a Eve, encontrar a Kaplan, escaparse de Vandamm, hacerse detener por la policía.

Obstáculos: Eve se va mientras Roger está duchándose. Pero, como es más astuto que eso, el obstáculo es apenas explotado. A continuación, debe enfrentarse con los acólitos de Vandamm.

Clímax: la subasta y la detención por parte de la policía. Es el clímax de la película.

Respuesta dramática: positiva.

Tercer acto: en el aeropuerto, el Profesor confiesa a Roger que Kaplan no existe y le pide ayuda. Roger se niega. Se acabó, quiere volver a Nueva York.

Sexta secuencia

Incidente desencadenante: el Profesor comunica a Roger que Eve es un agente doble y que su vida corre peligro. Es el golpe de efecto que relanza la acción en el tercer acto de la película.

Protagonista: Roger.

Objetivo: ayudar a Eve.

Obstáculos: ninguno. Todo sale tal y como estaba previsto. Por eso Hitchcock se ve en la obligación de introducir un golpe de efecto (el asesinato de Roger).

Clímax: Eve mata a Roger.

Respuesta dramática: positiva.

Tercer acto: Roger no ha muerto. Aclara las cosas a Eve en un bosque.

Séptima secuencia

Incidente desencadenante: Roger se entera de que Eve tiene que coger un avión con Vandamm.

Protagonista: Roger.

Objetivo: impedir que Eve se vaya con Vandamm.

Obstáculos: el Profesor, Leonard, Vandamm, la mujer de la limpieza.

Obstáculo interno: Roger tarda un tiempo en darse cuenta de que la mujer de la limpieza le está amenazando con un revolver de mentira.

Clímax: la persecución por la cumbre del Monte Rushmore.

Respuesta dramática: positiva.

Tercer acto: Roger y Eve en el tren. Entran en un túnel.

Las cinco primeras secuencias constituyen el segundo acto, y las dos últimas el tercer acto. Se observará que las respuestas dramáticas son a menudo negativas, o cuando son positivas sólo lo son parcialmente. Es lógico. La acción no ha concluido.

Igualmente, se observará que los incidentes desencadenantes locales son o bien el clímax, o bien golpes de efecto del tercer acto que vienen de la secuencia anterior.

11. Exposición

Hay muy poca exposición en la película de Hitchcock. El único momento que se asemeja a una exposición es aquél en que Eve cuenta a Roger cómo se ha convertido en una espía. Es bastante breve. Hay en dos ocasiones una especie de resumen de lo que ya hemos visto. En la oficina de la CIA, uno de los agentes lee el periódico y cuenta rápidamente lo que acaba de suceder. En segundo lugar, durante la subasta, Vandamm dice a Roger: *«¿Le han dicho alguna vez que es un actor muy malo? Después de haber representado el papel de un publicista que se queja de haber sido secuestrado en lugar de otro, representa el papel de un fugitivo que intenta escapar de la justicia para defenderse de un crimen que sabe que no ha cometido, y ahora representa el papel de un amante celoso al que una traición vuelve loco».*

Flash-back

No hay ninguno. Buena prueba de que se puede contar una historia eficaz en el cine sin recurrir al *flash-back.*

12. Actividad

La actividad está omnipresente en ***Con la muerte en los talones.*** Es normal, estamos ante una película de acción. No faltan ni las carreras, ni las peleas, ni los encuentros y desencuentros. Elegiré, por lo tanto, únicamente los fragmentos de actividad más particulares o más inusuales:

— Hitchcock que llega demasiado tarde para entrar en un autobús. Es su aparición ritual.
— Los ocupantes del ascensor se ríen después de que la señora Thornhill haya dicho a los espías: *«¿Entonces, ustedes intentan matar a mi muchachote?».*
— Roger que en esa misma escena no se ríe.
— Eve lanzándose en brazos de Roger cuando éste vuelve de su cita mortal.
— Roger que se obliga a no cogerla en brazos en el mismo momento.
— Eve evitando llorar durante la subasta, en el momento en que Roger la insulta.
— Vandamm retirando su mano del hombro de Eve cuando se entera de que Roger estaba en la habitación de la joven.
— Leonard disparando con munición de fogueo sobre Vandamm.
— Vandamm golpeando a Leonard después de que éste le haya revelado la verdadera identidad de Eve.

Y luego, lo que parece ser el momento de actividad más atrevido de toda la película, el más cargado de sentido, y el más inesperado. Roger pide a su madre que espíe. Quiere que con su aire más ingenuo vaya a ver al recepcionista del hotel y le pida la llave de la habitación de Kaplan. Diciendo esto echa mano de su cartera. Ella se niega. ¡Le propone *«diez dólares»*, tendiendo un billete a su propia madre! Ella le contesta que no lo haría ni por todo el oro del mundo. *«¡Cincuenta dólares! ¡Roger no tienes ninguna moral!».* Silencio. Finalmente, después de diez segundos de duda, la señora Thornhill coge prestamente el billete y va a cumplir su misión.

13. Diálogo

Rasgo irónico

Cuando Roger hace visitar la casa de los Townsend, abre el armario de donde Leonard había sacado el whisky, diciendo: *«Aquí estaban las botellas: vodka, ginebra...».* Luego se calla al darse cuenta de que el armario está lleno de libros. Su madre dice en ese momento: *«¡Whisky!... Cuando pienso que, en mis tiempos, se suministraba en botellas».*

Comentario estúpido

Roger está registrando la habitación de Kaplan en compañía de su madre cuando encuentra un peine. *«Toma nota,* dice, *Kaplan tiene caspa. En ese caso, deberíamos irnos»*, responde su madre.

Diálogo recompensa

«¿Cómo que Kaplan no existe? ¡Tiene caspa!», le dice Roger al Profesor en el aeropuerto.

14. Efectos

Imagen

El decorado elegido para la trampa (campos soleados hasta donde abarca la vista) es una imagen significativa. Hitchcock [66] explica a Truffaut que nació como oposición a la cita estereotipada: noche oscura, pavimento mojado, farolas, gato, cortina tras una ventana, etc. Señalaremos que esta idea puede ser tanto una idea de guionista como una idea de realizador —contrariamente a lo que opina Truffaut.

Otra imagen muy eficaz: la gorra roja de los mozos de estación de Chicago.

Imagen y escenografía

Mientras Roger se afeita en los aseos de la estación de Chicago, Eve llama por teléfono. La vemos dentro de una cabina pública. Se inicia un *travelling* a lo

largo de las cabinas hasta llegar a la última, ocupada por Leonard, que está haciendo una llamada. Nos imaginamos que Eve está pidiendo instrucciones a Leonard. Esa información debe formar parte del guión, pero está claro que la forma de transmitirla (el *travelling*) se enmarca en el trabajo de la escenografía.

Otro ejemplo: en el bosque donde se encuentran Eve y Roger, el chófer del Profesor deja sin sentido a Roger para permitir que Eve pueda irse. En un mismo plano, Hitchcock nos muestra a Roger caer al suelo y una rueda que empieza a moverse.

Imagen simbólica

Con la muerte en los talones ofrece un ejemplo famoso de imagen simbólica: el tren que penetra en un túnel mientras Roger y Eve se abrazan en su compartimento del coche-cama.

METODOLOGÍA

16
Intención

«... no se debe nunca añadir una palabra inútil en interés de la forma, pero sí doblegar a la forma en interés de lo que se pretende decir».
(Arthur Miller [100])

«No son los desahogos del inconsciente, sino más bien el control de las tendencias inconscientes, la sumisión de la facultad creativa ante una fuerte disciplina estética las que generan obras de arte».
(Bruno Bettelheim [16])

Los anteriores capítulos nos han permitido estudiar una obra dramática. Este capítulo y el siguiente se dirigen a aquellos lectores que deseen ponerse manos a obra. Para ello se propone un método lógicamente derivado de los mecanismos de la dramaturgia. No se encontrarán por lo tanto consejos estilo «trabajen por la mañana», «vayan a los cafés» o «hagan yoga». En cuanto a la manera de trabajar, cada autor tiene su método personal. Al contrario, es en relación con la manera de abordar la escritura donde se pueden enunciar algunas reglas de sentido común.

Les recuerdo que difícilmente podrán abordar la lectura de estos dos capítulos sin haber leído todos los anteriores. El lector poco familiarizado con los conceptos que se desarrollan hasta ahora tendrá dificultades para encontrarle aprovechamiento al método. Es tanto más cierto respecto a los capítulos dedicados al modelo sintético, que ya anuncian algunas reglas prácticas.

Inicio y opinión

Imaginemos a un autor que encuentra una formidable idea para una película: la historia de un fotógrafo al que un accidente mantiene inmóvil en su casa, y que se pone a observar a sus vecinos por la ventana. Un día cree descubrir que uno de ellos es un asesino. Excitante, ¿no?

En realidad, lo que nuestro autor acaba de encontrar no es una idea de película, sino la idea inicial para una película. Cree tener un tema cuando sólo dispone de premisas. Imaginemos que sin más, emprende la escritura de la película. Resulta evidente que partiendo de este inicio se pueden hacer muchas películas diferentes. ***La ventana indiscreta*** es una de ellas. Pero puede también suceder que el vecino no sea un asesino y que el curioso, el fotógrafo, le amargue la existencia. No sólo no se trataría de la misma película (aún contando con el mismo comienzo), sino que la moral tampoco es la misma. La película de Hitchcock nos muestra que la curiosidad es legítima, aunque puede resultar peligrosa, mientras que el segundo caso hipotético nos muestra que la curiosidad es un feo defecto.

¿Quién nos ha dicho, y quién ha dicho al autor, que lanzarse a la escritura de su película es sinónimo de escribir la obra que busca, es decir, aquella que mejor se corresponde con su personalidad? En otros términos, cuando un autor no se plantea por qué quiere contar una historia, qué es lo que le interesa en tal o cual punto de partida, se arriesga a dejarse llevar por su inconsciente. Ahora bien, todo el mundo sabe que nuestro inconsciente nos impide, en ocasiones, estar de acuerdo con nuestro ego profundo. El inconsciente de un autor dramático, por ejemplo, está parcialmente compuesto de tópicos y de situaciones observadas en los demás.

Intención local e intención general

No nos entra en la cabeza que un autor pueda abordar la escritura de una escena sin saber lo que va a meter dentro. Puede que no sepa cómo va a proceder pero, necesariamente, sabe lo que la escena deberá decir o contener. En resumen: conoce su intención local. ¿Por qué no aplicar este planteamiento a toda la composición de una obra? ¿Por qué no esforzarse por conocer su intención general?

El problema del didactismo

Algunos defienden que empezar una historia con una idea preconcebida puede ser peligroso y conducir directamente al didactismo. Efectivamente, hay que evitar que la historia se reduzca a la exposición de una idea, a la demostración de una tesis. No obstante, si no se olvida de generar emoción e interés en el espectador (protagonista-objetivo-obstáculos, por ejemplo), se tendrán pocas posibilidades de caer en el didactismo.

Sartre lo consigue maravillosamente bien en ***A puerta cerrada*** —se esté o no de acuerdo con su filosofía. Chaplin tiene un punto de vista muy claro en ***El gran dictador*** y sólo cae en el didactismo en la escena del discurso, al final. En ***Así es si así os parece***, Pirandello pone en boca de uno de sus personajes lo que su

obra muestra muy bien. Es didáctico e inútil. En estos dos últimos casos, si los autores hubieran retirado la o las escenas didácticas, su mensaje hubiera permanecido intacto. ***Esperando a Godot, El rinoceronte, No habrá guerra de Troya, Tiempos modernos, ¡Qué bello es vivir!*** o ***El viaje del señor Perrichon***, por coger algunos ejemplos entre tantos otros, trasmiten claramente un punto de vista sin caer en el didactismo.

Autores «comprometidos»

Es difícil imaginar a Capra, Chaplin, Ibsen o Molière empezar una obra sin saber lo que querían decir. En el caso de Brecht y Shaw, es aún más evidente. Escribían para decir algo.

A través del teatro épico, Brecht pretendía informar al espectador. Y no lo oculta. El prólogo de ***El círculo de tiza caucásico***, a menudo omitido en las representaciones, presenta a dos grupos de campesinos que se disputan la explotación de una tierra. ¿En quién debe revertir? ¿En aquéllos que tienen el título de propiedad? ¿O en aquéllos que están en condiciones de obtener un mejor rendimiento? Para responder a este interrogante, un cantante llegado de improviso se ofrece a contarles una leyenda china, que constituye el resto de la obra. ¿Cómo decir de manera más explícita que el teatro puede trasladar un punto de vista e incluso que es ese su objetivo?

En cuanto a Shaw, declaraba a quien quisiera oírle que no creía en la construcción, a pesar de su admiración por Ibsen, y que únicamente las ideas merecían atención. Uno de sus grandes argumentos era que si la gente iba a una conferencia de hora y media, ¿por qué no a una obra de teatro llena de ideas? Seamos honestos, el argumento no es muy bueno. En primer lugar, el público de las conferencias no es el de los teatros y, además, las expectativas no son las mismas. Sin embargo, afortunadamente para nosotros, hay, como en el caso de Brecht, un Shaw teórico y un Shaw dramaturgo. El teórico oponía ideas a construcción como si fueran incompatibles. El dramaturgo quería distanciarse de Sardou y de las obras «logradas» aunque eso no le impidió, como a Molière o Ibsen, utilizar brillantemente los mecanismos del drama para decir lo que quería decir.

Un ejemplo de construcción didáctica

Se puede ser didáctico mediante el diálogo (ver los ejemplos de ***El gran dictador*** o ***Así es, si así os parece***), o a través de la estructura misma de la historia.

En ***Mély-mélodrame***, una pareja abandona a su perro camino de las vacaciones. El perro cree que se ha caído del coche e intenta encontrar a sus amos. Tras distintas aventuras, termina por encontrarlos en el fondo de un barranco, víctimas de un accidente de tráfico. Va a buscar ayuda, contribuyendo así a salvarles la vida. Ellos lamentan, entonces, haberlo abandonado.

Esta corta historia lo tiene todo: un incidente desencadenante, un protagonista (el perro) y su objetivo, obstáculos, un clímax, etc... Y con todo, es claramente didáctica. Por otra parte, el autor lo reconoce: *«Es un melodrama, ¡es verdad!... Pero dedicamos esta historia a todos aquellos que adoptan a un animal como si fuera un juguete»*, escribe al final de la historia.

La historia en sí no es didáctica porque su autor tenga un punto de vista. Lo es porque los acontecimientos (en particular, el descubrimiento del accidente) no están ahí por la lógica de la acción, sino por voluntad del autor. Están ahí para demostrar algo sin ninguna preparación. El didactismo, tanto en ***Mély-mélodrame*** como en general, no surge a causa de que el autor tenga algo que decir, sino de que lo dice con torpeza.

Ésta es la razón de que se pueda reconocer el aspecto repelente del didactismo al tiempo que defendemos la necesidad de tener un punto de vista. Es lo que hace La Fontaine en ***La corte del león***:

«Una moral desnuda significa aburrimiento;
el cuento transmite el precepto junto con él.
Ante estas clases de fingimiento, hace falta informar y agradar,
y contar por contar carece de valor».

Los dos conceptos, informar y agradar, no son, por lo tanto, incompatibles. Muchos juegos de sociedad son entretenidos y educativos, y nadie se queja. Al contrario, es probable que este doble aspecto responda a una necesidad tanto del jugador como del espectador.

Opinión, mensaje y propaganda

El término «punto de vista» da, en ocasiones, un poco de miedo. Los seguidores «del arte por el arte» no quieren ni oír hablar de él y algunos cineastas americanos lanzaron esta famosa ocurrencia: *«Cuando tengo que mandar un mensaje, utilizo el correo»*. Que no se molesten, pero un autor siempre tiene al menos una opinión: su percepción, si no su concepción, del mundo y de la estética. Esa opinión es a menudo inconsciente, aunque existe, a veces a su pesar. Esto demuestra muy bien que el término «punto de vista» no designa necesariamente un mensaje ideológico.

Por ejemplo, el punto de vista de ***¡Qué bello es vivir!*** es: «un hombre que tiene amigos no puede ser un fracasado». Se dice una única vez en la película, pero se muestra en el conjunto de la obra. Tennessee Williams [162] estaba convencido de que todas sus obras contienen un mensaje. Y, según él, era el siguiente: *«La desgarradora necesidad, una necesidad lanzada a los cuatro vientos, de un gigantesco esfuerzo universal para conocernos mejor a nosotros mismos, y para conocer mejor a los demás, o al menos para comprender que ningún hombre tiene el monopolio del bien y de la virtud no más que ningún hombre tiene el privilegio de la falsedad, del mal, etc.»*.

En muchos cuentos de hadas, o en algunas fábulas como ***El león y el ratón***, el protagonista ayuda desinteresadamente a un personaje que le devuelve el favor algún tiempo después. Este simple motivo ya contiene un punto de vista: «Ayuda y los demás te ayudarán». Por otra parte los cuentos de hadas distan mucho de ser puros productos de distracción. Trasmiten numerosos mensajes. He aquí algunos:

— Las emociones negativas (miedo, celos, cólera, tristeza, culpabilidad, etc.) son legítimas.
— Nada brilla si no se ha frotado previamente; los esfuerzos terminan por dar sus frutos.
— Es mejor optar por el largo que por el corto plazo.
— Se necesita ayuda; no se puede hacer todo solo.
— Es necesario ser paciente; no todo llega inmediatamente.
— Se puede querer, cambiar y triunfar.

Acerca del poder del drama

Algunos se preguntan si es necesario tener un punto de vista claro puesto que, en cualquier caso, ello no va a cambiar a los espectadores. Con respecto a ***La gran ilusión***, que defiende que la diferencia entre las clases sociales es más grande que entre las naciones, Renoir [121] se mostraba apenado: su película se rodó en 1937, y a pesar de todo la guerra tuvo lugar. Concluía diciendo que el cine no tiene ningún poder. Renoir es doblemente ingenuo. En primer lugar, por creer que una película —o una obra (ver ***No habrá guerra de Troya***, que hace referencia a la inminencia de la Segunda Guerra Mundial)— pueda contrarrestar las fuerzas gigantescas que conducen a una guerra; y luego, cuando eso no ha tenido los efectos deseados, por concluir diciendo que la dramaturgia no ejerce ninguna influencia.

La dramaturgia seguramente ejerce una influencia, aunque sea casi imposible de medir. Una cosa está clara: la experiencia y, en particular, la emoción transforman a un ser humano más que un discurso. Una «toma de conciencia» emocional es mucho más eficaz que una toma de conciencia racional. Piaget [114] demostró que es la experiencia concreta la que determina un cambio en nuestra manera de percibir y reaccionar ante la realidad, y la que nos lleva a modificar nuestro pensamiento, y no el revés. Ahora bien, el espectador de una obra dramática vive una experiencia emocional al identificarse con el protagonista y vivir una parte de sus conflictos. No tiene la fuerza de una experiencia real, pero es probable que deje huella. En su adaptación de ***Tartufo***, Murnau defiende la idea de que el teatro o el cine pueden enriquecer a las personas. Se ve a un nieto desheredado proyectar una obra (***Tartufo***) dentro de la película a su abuelo para abrirle los ojos sobre la hipocresía de su criada. Murnau no llega a mostrar si el abuelo se transforma como consecuencia de la película, aunque introduce la duda en su cabeza.

Si Murnau hubiera rodado ***Tartufo*** dos años más tarde, es decir, después de ***Amanecer***, quizá habría ido más lejos. El cineasta vivió una historia muy instructiva con ocasión del estreno de su primera película americana. ***Amanecer*** cuenta la historia de un campesino que quiere matar a su mujer para vivir con otra. Al final, comprende su error y vuelve al redil. A raíz del estreno, Murnau recibió un paquete que contenía balas de un revólver y una carta. Un espectador, que se encontraba en la misma situación que el protagonista de la película, había comprendido su error y agradecía a Murnau el haberle abierto los ojos[1].

No obstante, ¿va el ser humano al cine o al teatro para cambiar? Difícil de decir. Quizá inconscientemente. Cambiar (a mejor) es, a pesar de todo, una de las preocupaciones principales del ser humano. Aunque también depende de lo que vaya a ver. Hay pocas posibilidades de que ***Robocop*** vuelva más humana a la gente, pero sí se puede estimar que ***Edipo Rey*** o de ***¡Qué bello es vivir!*** nos enriquecen. En cualquier caso, parece que al espectador le gusta conocer el punto de vista del autor, aunque sea distinto al suyo.

¿Prioridad del sentido o de las herramientas?

Todos los mecanismos que hemos examinado en esta obra, empezando por el conflicto, son generadores de emoción, por lo tanto, de interés para el espectador. Pero son, igualmente, generadores de sentido. Es el caso, por ejemplo, de la caracterización. En función de que el vecino de nuestro fotógrafo sea o no un asesino, la película no tendrá el mismo sentido. Es, igualmente, el caso de la respuesta a la cuestión dramática. Si un autor cuenta la historia de un adolescente que pertenece a una clase social desfavorecida e intenta salir de la droga, su intención, es decir, el sentido que da a su historia, no será el mismo si el adolescente consigue su objetivo o no lo consigue. La preparación, lo hemos visto, es igualmente generadora de sentido. Un simple espejo roto (***El apartamento***) o el tañido de una campana (***La vida de Galileo Galilei***) pueden significar muchas cosas, si han sido correctamente preparados.

Todas estas herramientas están a la disposición del autor para ayudarle a traducir su pensamiento; y hacer que éste sea accesible. No obstante, antes de saber qué herramienta utilizar y cómo, es preciso saber qué sentido se le quiere dar, tanto de forma local como general. Por lo tanto, el autor debe conocer necesariamente su intención, su pensamiento. ¿Cómo se puede determinar la caracterización del protagonista o la respuesta dramática si no se sabe lo que se quiere contar? En el ejemplo del fotógrafo y su vecino asesino, nuestro aprendiz

1. En el mismo orden de ideas, se puede también citar lo que David Phillips [113b] llamó «el efecto Werther». La publicación de ***Las desventuras del joven Wether*** de Goethe tuvo tal repercusión en Europa que generó una oleada de suicidios (a imagen del final infeliz de Werther). En ***El arte del cambio*** [155], Nardone y Watzlawick explican que un relato, literario o dramático, puede influir sobre algunos individuos, y puede ser utilizado con fines terapéuticos.

de autor intentará que el fotógrafo sea el protagonista. Está claro que funciona para el primer caso (***La ventana indiscreta***). Pero es mucho menos evidente en el segundo. Si el fotógrafo arruina la vida del vecino, entonces el protagonista será más bien el vecino. ¿No es preferible que el punto de vista, el sentido, el pensamiento y la intención tengan prioridad respecto a la elección de las herramientas, más que a la inversa?

Además, el punto de vista del autor es un formidable agente de selección. Es más fácil mantener o descartar una idea (de conflicto, de personaje, de escena, de actividad, etc.) cuando se sabe lo que se quiere decir. Y resulta aún más útil cuando se escribe en grupo. Precisamente muchas colaboraciones fallan porque los coautores no tienen de entrada la misma intención, y no se dan cuenta de ello.

Acerca de la dificultad de conocer la intención

De hecho, si muchos autores no intentan conocer su intención es, tal vez, porque se trata de una actividad que requiere mucha energía. Hay que reconocer que identificar sus motivaciones más profundas no es siempre empresa fácil. Para algunos, es incluso extremadamente difícil. A veces, hacen falta muchos años y varias obras para que un autor comprenda finalmente lo que le motiva. Pero al mismo tiempo es para los autores uno de los grandes atractivos de la actividad dramatúrgica: llegar a conocerse mejor.

O puede suceder, que los autores no tengan esa intención, y únicamente pretendan distraer. Y con todo... Hemos visto películas puramente comerciales, productos que buscan exclusivamente distraer a las masas, que llegan a desarrollar un punto de vista. En ***La aventura del Poseidón***, película catástrofe típicamente hollywoodiense, el protagonista (Gene Hackmann) es un sacerdote. Su objetivo consiste en sobrevivir al naufragio de un trasatlántico. Su medio: ir por delante de los equipos de rescate. Al principio de la película, se enfrenta con los pasajeros que prefieren esperar tranquilamente a que aquellos lleguen. Los acontecimientos no les darán la razón. En resumen, ***La aventura del Poseidón*** ilustra un famoso proverbio: *«A Dios rogando y con el mazo dando»*. No es casualidad que los autores eligieran a un sacerdote como protagonista. Naturalmente, no es un mensaje profundo capaz de transformar a la humanidad, aunque demuestra que se puede distraer a la gente, y al mismo tiempo transmitir un mensaje. Con respecto a ***Uranus***, donde la acción se sitúa inmediatamente después de la Liberación de Francia y pone en escena a comunistas, resistentes, liberales, cristianos y antiguos colaboracionistas, Claude Berri ha declarado no tener ningún punto de vista, no querer tomar partido por tal o cual de sus personajes porque nadie es blanco o negro. Ahora bien, ¿qué es este posicionamiento sino precisamente una opinión? Otro ejemplo: ***Parque Jurásico***. De esta película sólo se han comentado los efectos especiales, el récord mundial de recaudación, lo flojo que era el guión, y la comercialización de los productos derivados. Se ha ob-

viado decir que la película de Spielberg defiende un punto de vista: *«No hay que jugar con la naturaleza; la vida, al igual que los ríos siempre vuelve a su cauce»*. Esta opinión es defendida expresamente en dos escenas y no deja de ser mostrada a lo largo de toda la película. ¿Quién podrá decir que ***Parque Jurásico*** no ha sensibilizado (en parte) a los responsables del futuro acerca de los riesgos de la genética?

Las películas americanas a base de efectos especiales son con frecuencia víctimas de este tipo de situación. ***La máscara*** contó, igualmente, con numerosos comentarios sobre su relación con Tex Avery o sobre sus trucos digitales. ¿Quién ha dicho que la película trata acerca de la careta que todos llevamos puesta? De forma superficial, ciertamente, pero a pesar de todo sale a relucir el tema. ***Regreso al futuro*** aborda amablemente el complejo de Edipo, ya que al remontarse treinta años en el tiempo, Marty (Michael J. Fox) se encuentra con su madre adolescente, y ella incluso intenta ligárselo. No obstante, hay quien se obstina en ver la obra de Zemerckis como una película de distracción (sobreentiéndase: un producto indigno).

El refrán o la escena que resumen la intención

Un ardid que puede resultar útil para ayudar al autor a conocer su intención general consiste en encontrar un refrán o un proverbio que resuma o ilustre la historia. Un poco a la manera de Musset o Rohmer. No es tan difícil: hay un proverbio para justificar cada opinión y su contraria.

Otro ardid: buscar la escena que resuma o ilustre la obra. A veces existe. En ***¿Víctor o Victoria?*** es una conversación entre Victoria y King Marshan (James Garner) en la habitación de éste último. Ella le pide que la deje seguir disfrazándose porque es la única forma de trabajar. Él, en cambio, desea que lo deje porque no quiere que nadie crea que está enamorado de un travestido. Todo el debate gira en torno a los problemas de imagen, a la mirada del otro, a la dualidad feminidad-virilidad que existe en cada uno de nosotros. Esta escena resume toda la intención de la película de Blake Edwards.

Las ramas de la intimidad y de la autenticidad

Ocurre que esa escena clave resulta la más difícil de escribir, o incluso que el autor la evita decididamente de manera inconsciente. En general, es porque es en esa escena donde el autor es realmente él, auténtico. Y destaparse, ser realmente uno mismo, da miedo. Aunque dejar de andarse por las ramas y enfrentarse a esta escena es extremadamente beneficioso, tanto para la obra como para el autor.

Hago tanto hincapié en la cuestión del punto de vista porque he visto a muchos guionistas que por negarse a ir al grano se embarcaban en una escritura sin rumbo. Y ese fenómeno no es exclusivo de los talleres de escritura. Todas las semanas se estrenan películas u obras de teatro que carecen de coherencia.

La prueba del cubo de basura

En algunos casos, no es que el autor carezca de intención. Todo lo contrario, es que se siente atraído por demasiadas cosas. Tiene tal mensaje para decir, pero le interesan tal o cual personaje. Y luego, si pudiera meter eso... Resumiendo, intenta que una recta pase por cuatro o cinco puntos dispersos en el espacio. En general está abocado al fracaso. Un buen medio para conocer el punto único a partir del cual se construirá el resto consiste en pasar la prueba del cubo de basura. Basta con responder a la siguiente pregunta: «Si de todo lo que os motiva sólo pudierais salvar un único elemento, ¿cuál sería?». Es una simulación, en ocasiones muy dolorosa. Pero siempre instructiva.

Un potencial infrautilizado

Todos hemos tenido la sensación, ya sea en el cine, en el teatro, en el cómic o en la televisión, de que el autor dispone de un tema o de unas formidables premisas, y que se ha olvidado de explotarlas, o que no se ha atrevido a ir al fondo, tal vez por no haber hecho un trabajo previo de maduración. Es el caso de ***Las joyas de la Castafiore*** que hemos estudiado en el capítulo 5. También es el caso de ***El gran azul*** y de ***Mis dobles, mi mujer y yo***. Aunque los ejemplos son innumerables.

En el estreno de ***El gran azul***, Luc Besson [14b] declaró que, mediante su película, había querido oponer el espíritu de competitividad a la fraternidad: *«En tierra, hay recelos, miradas de soslayo, celos, picardía, odio. (...) Bajo el agua, fuera de las comidas, todo el mundo se codea sin atacarse»*. En la película los valores del mar los encarna el personaje de Jacques Mayol (Jean-Marc Barr). Ahora bien, al final de la misma éste retoma su enfrentamiento con Enzo (Jean Réno). Se trata de ver quién desciende más en apnea. Jacques sabe que están al límite de lo humanamente posible. También sabe que Enzo no abandonará, porque tiene mentalidad de competidor. Los médicos les piden que lo dejen; han llegado a un punto que resulta demasiado peligroso. ¿Qué debería hacer Jacques? ¿Y que debería hacer Luc Besson si quiere poner de manifiesto que los valores del mar son armoniosos? En mi opinión, Jacques debería haber batido la marca pero guardarlo para sí. De esta forma Besson nos habría mostrado la placa con la marca antes de que Jacques la dejara caer, y subiera haciendo creer que no ha llegado, rechazando así la competición y sus consecuencias, y dando la Victoria (y la vida) a Enzo. Pero no es eso lo que hace Jacques. Sube con la placa. Enzo herido en su orgullo, decide bajar y se mata. Si hacía falta la muerte de Enzo al final —para mostrar, por ejemplo, que el sentimiento de omnipotencia es peligro-

so— podemos imaginar a Jacques haciendo creer que no lo ha logrado, y a Enzo no creyéndole y descendiendo a pesar de todo. Pero tampoco es ese el final. A la vista del final de ***El gran azul***, creo que Besson no sólo no desarrolló una intención que le resultaba tentadora (para él o para los demás), sino que tampoco desarrolló la que declaró ser su intención.

Mis dobles, mi mujer y yo cuenta los sinsabores de Doug (Michael Keaton), empresario desbordado de trabajo que conoce (por casualidad) a un científico dedicado a la clonación, y que le va a ayudar a duplicarse. Las premisas son tentadoras. Constituyen una oportunidad de oro para tratar dos grandes clásicos de las enfermedades mentales humanas: la adicción al trabajo (*workaholism*) y las ultrasoluciones. La palabra *workaholism* es un neologismo inglés construido a partir de *work* (trabajo) y *alcoholism*. Se refiere a esa neurosis conocida en todo el mundo y que consiste en que el trabajo lo invade todo. *Workaholic* se podría traducir como ser una fiera para el trabajo. Al igual que Doug, aspiran en secreto a trabajar menos, sin embargo, rara vez lo consiguen. El inconveniente de ***Mis dobles, mi mujer y yo*** es que no presenta verdaderamente la problemática de Doug como una compulsión de la que él es responsable. Mientras Doug está echado en un diván, dispuesto a autoexaminarse, el científico llega a decirle que su problema no es psicológico. Dejan escapar una magnífica oportunidad de abordar el problema en profundidad. Se podría haber imaginado, por ejemplo, que con un clon en el trabajo y otro en casa, Doug no supiese qué hacer de su tiempo libre. Porque para una fiera del trabajo pasar una hora sin hacer nada es totalmente ansiogénico. Pero no es el caso. Doug juega al golf y hace vela entre dos peripecias superficiales.

Siguiendo con ese planteamiento, Doug tenía que haberse dado cuenta de que su problema no desaparece a golpe de clon y de que ese tipo de solución no resuelve sino que alimenta el problema. Es la definición misma de la ultrasolución, tal y como ha sido establecida por los teóricos de la Escuela de Palo Alto [96,153]. En otras palabras, una ultrasolución consiste bien en reforzar un problema a través de una solución inadecuada —como el insomne que no piensa más que en dormir—, o bien en resolver un problema de una forma tan radical que se genera otro —es como echar a pique el «Rainbow Warrior». Paul Watzlawick ha escrito mucho acerca de las ultrasoluciones y ha demostrado cómo contribuyen a encerrarnos en un círculo de problemas sin fin (ver ***Cómo amargarse la vida*** [153]). Cuando el científico clonador de ***Mis dobles, mi mujer y yo*** presenta a su propio clon y deja entrever a Doug que le ha resuelto su vida, los autores están diciendo claramente que no van a abordar el problema de las ultrasoluciones. Para ello, hubiera hecho falta que fuera Doug quien acudiese al científico, que éste no hubiese clonado antes a ningún ser humano, y que Doug insistiese en ser clonado, en contra de la opinión del científico, anticipando éste así los problemas por llegar.

En resumen, en lugar de hacer el equivalente de ***Atrapado en el tiempo*** sobre el *workaholism* y las ultrasoluciones, los autores de ***Mis dobles, mi mujer y yo*** han hecho una película de entretenimiento superficial.

¿Interesa la coherencia?

Se preguntarán si es realmente necesario ser coherente. Es cierto que un autor crea a partir de sus aptitudes, y sus torpezas. Los defectos también forman parte de la obra. Se dice, incluso, que si la ***Odalisca*** de Ingrès no tuviera tres vértebras de más, la pintura no sería una obra maestra. Siguiendo con la misma idea, ¡parece que algunos artistas añaden «notas falsas» a sus obras para que parezcan «artísticas!». Esto me parece un tanto exagerado y poco real. Todo artista comienza por ser un aficionado del arte, y muchos aficionados tienden a fabricarse su propio panteón y a acomodarse. Después, se esfuerzan en justificarlo todo, incluso sus debilidades y por nada del mundo se puede ir contra su panteón. Es seguramente una suerte que las obras de arte no sean perfectas. Pero algunas, incluso entre las de los panteones, ganarían siendo más coherentes.

Un juego de muñecas rusas

Si hemos dicho que es positivo conocer mejor la intención antes de escribir, es igualmente cierto que avanzar en la escritura ayuda a encontrar la coherencia, y a conocer mejor el punto de vista. Poner al día la intención es como jugar con las muñecas rusas. Cada vez que se abre una, surge otra más pequeña. A cada respuesta a «¿por qué quiero contar esto?», le sigue otra pregunta: «sí, ¿pero por qué esta respuesta?». Mi sugerencia es abrir bastantes muñecas rusas, acercarse lo más posible al fondo del tema, antes de empezar a componer.

17
Composición

«Un problema bien planteado es un problema casi resuelto».
(proverbio)

«La primera tarea: el plan con la división en las 3 partes principales».
(Carlo Goldoni [58])

«Después de haber pasado del tema a los actos, de los actos a las escenas, de las escenas a los diálogos, tenemos listo el guión».
(Billy Wilder [161])

«... pretendía, antes que nada, contar una historia... y, sobre todo, contarla de forma clara».
(Hergé [63])

«La claridad es la cualidad más importante».
(François Truffaut [143])

«...me di cuenta de que no había sido ni lo suficientemente simple, ni lo bastante claro».
(Ingmar Bergman [9])

Una vez que el autor sabe lo que quiere contar, y por qué quiere contarlo, le interesa proceder conforme a un orden. La metáfora, aunque ya ha sido muy utilizada, no por ello deja de ser válida: no se empieza la casa por el tejado. Al igual que una casa, una obra teatral o un guión son creaciones demasiado prolijas, demasiado complejas, para lanzarse sin más a la redacción de los diálogos.

Es preferible empezar por lo que vamos a llamar el armazón, pasar después a una tirada de escenas, luego a una tirada no dialogada, y finalmente a la tirada dialogada.

Una vez más, este trabajo metódico no excluye la espontaneidad. En realidad, propone alternar la intuición y el análisis, y este doble trabajo de creación debe estar enmarcado por un método.

Un autor novel debería empezar por escribir relatos cortos o hasta escenas (ver los capítulos 21 y 22) antes que lanzarse a la escritura de una obra larga. Lo

ideal sería realizar el mismo trabajo que con un largometraje, pero a escala reducida.

Un apunte relativo a la sinopsis

Por definición, la sinopsis da una visión global de un texto o de un relato. La mayor parte de los responsables de televisión piden una sinopsis antes de encargar la redacción —incluso antes de abonar el primer euro, ¡como si para escribir una sinopsis no se necesitara ni tiempo, ni aptitudes! Esta costumbre me parece nefasta.

Distinguiremos dos tipos de sinopsis. La de media página, que resume el primer acto y da una idea, en cuatro o cinco líneas, del futuro segundo acto (la acción). Puede incluso silenciar el final preservando así el suspense. Es éste el tipo de sinopsis que pueden solicitar los responsables, ya que retoma bajo la forma literaria los elementos de lo que llamamos el armazón. Y después, tenemos la verdadera sinopsis. Aquélla que en dos o tres páginas resume escena tras escena aquello que sucede en el relato. Este tipo de sinopsis debería ser más una herramienta de presentación destinada a las entidades profesionales (después de haber escrito el guión) que una herramienta de creación. No se puede escribir correctamente en unos pocos días sin haber hecho antes un sólido trabajo de construcción. Escribir la sinopsis de un guión que no existe es como hacer el *spot* publicitario de una película que no ha sido aún rodada. Resultado: cuando se hace de cualquier manera, da una idea equivocada del potencial de la película y, en ocasiones, lleva al autor a un callejón del que le resulta difícil salir.

Ustedes me dirán, ¿qué hacer ante responsables que piden una sinopsis porque les resulta práctico? Primero, pedir un contrato y un talón. Segundo, construir como mínimo el armazón de la historia antes de escribir la sinopsis. El armazón, por otra parte, puede sustituir a la sinopsis (ver el ejemplo siguiente).

A. PROTAGONISTA - OBJETIVO - OBSTÁCULOS

Una vez que el autor ha definido su idea, el primer paso consiste en elegir al protagonista más apropiado, el objetivo más adecuado y los obstáculos más convenientes para traducir la idea correctamente.

Un ejemplo simple: si se quiere demostrar que la pobreza conduce al crimen, es preferible elegir un protagonista pobre que uno rico. Si se piensa que la curiosidad es un defecto despreciable, es mejor que el protagonista sea un vecino y no un fotógrafo.

Seguramente porque Hergé desconocía el mensaje que deseaba transmitir con ***Las joyas de la Castafiori***, no supo elegir entre Tintín y Haddock a la hora de determinar el protagonista, creando así un álbum con una trama muy poco estable (ver el capítulo 5).

Acerca de la importancia de la naturaleza del protagonista

Se ha vertido mucha tinta hablando del humanismo en ***Bailando con lobos***. Sin embargo, no se ha dicho que al optar porque el protagonismo recayera en un soldado agradable, los autores de la película condenaban el genocidio amerindio dando, al mismo tiempo, buena conciencia a los espectadores actuales, ya que en la película no sólo se dice que los amerindios fueron exterminados injustamente, sino que entre los exterminadores había gente humana y comprensiva. No cabe ninguna duda de que cada espectador americano reconoció en John Dunbar (Kevin Costner) a su antepasado. A eso se podría añadir que la película muestra, paradójicamente, un determinado ostracismo con respecto a los Pawnees, ostracismo que, por otra parte, pretende condenar. ¿Se debe a que, pese a todo, no hay historia sin «malos»? Shaw demostró en ***Santa Juana*** —y hasta lo explica en el prólogo de su obra— que se puede escribir una obra conflictiva sin contar con ningún «malo». Basta, para eso, con demostrar que todo el mundo, incluido el obispo Cauchon, el Conde de Warwick o el inquisidor, tienen sus razones personales para convertirse en una fuente de obstáculos.

Sin embargo ***Bailando con lobos*** apenas se interesa por las razones personales de los Pawnees. ¿Es, realmente, el mejor medio de ser humanista? Por definición, el humanismo tiene como finalidad la persona y su desarrollo. Ahora bien, para que el ser humano crezca, mejore y ayude a las futuras generaciones a crecer y a ser mejores, es necesario que se comprenda a sí mismo (siempre el consejo socrático: *«conócete a ti mismo»*). Que entienda, por ejemplo, qué generó la matanza de los indios de América. Está bien reconocer que ha habido un genocidio, está bien condenarlo, pero en mi opinión, es aún mejor entender el porqué, ya que es el único medio de evitar otro. Ahora bien, no es optando por un soldado agradable como el protagonista de la historia como se invita al espectador a entender el problema. Para que ***Bailando con lobos*** hubiera sido verdaderamente humanista, habría sido necesario que el protagonista fuera un soldado malvado, cuyas motivaciones y razones hubieran podido ser explicadas. Por supuesto, habría cosechado menos éxitos. No quiero decir con esto que ***Bailando con lobos*** sea una mala película. Simplemente, que no está claro que sea, como tanto se ha dicho, una película muy humanista[1].

El angelismo

En realidad, ***Bailando con lobos*** es un buen ejemplo de una corriente que afecta al cine occidental desde hace algunos años, y que se podría denominar

1. En una reciente entrevista, el escritor amerindio James Welch [157] confirmó mi convicción: «La película de Kevin Costner, ***Bailando con lobos***, es un espléndido estereotipo. Bonitos paisajes y buenos sentimientos (...) Los Pawnees son los malos y los Siux los buenos. Esta película (...) está llena de tópicos que habría que descifrar y denunciar».

angelismo. El angelismo consiste en no contar más que historias de héroes positivos. ¿Responde a una necesidad del público? ¿Es el pudor de los autores el que les impide presentar a protagonistas antipáticos? ¿Obedece al movimiento americano de lo «políticamente correcto»? No lo sé. Lo que está claro es que estamos muy lejos de los poco gloriosos personajes de los años 70 (ver ***Brutos, sucios y malos, El espantapájaros, Cowboy de medianoche, Serie negra, Alguien voló sobre el nido del cuco***, etc.). En ***Fiebre del sábado noche***, película destinada al gran público, se presenta a Tony Manero (John Travolta) como alguien particularmente machista. En una de las escenas, empieza a hacer el amor con una amiga en un coche. De repente, se para, y le pregunta si utiliza algún método para protegerse. Ella le dice que no. Entonces él contesta que no quiere ir más lejos, y le pide simplemente sexo oral (¡tal cual!) ¿Tiene una escena de este tipo cabida en una película americana actual?

«Se pueden hacer películas superficiales donde la estrella se rompe una pierna, y donde su doble se alza con el triunfo. Aunque la doble es, en realidad, un personaje aburrido. El personaje interesante, y que carece de todo desarrollo, es la estrella que se ha roto la pierna y que ve cómo una desconocida acapara su puesto». Para Billy Wilder [161] el cine debería interesarse un poco más por los personajes antipáticos, a los que da vida Jean Hagen en ***Cantando bajo la lluvia*** o Bebe Daniels en ***La calle 42***.

Como se puede observar, la elección del protagonista dista mucho de ser una tarea banal e inocente. Determina, en gran parte, el enfoque de la obra. Recordemos que el protagonista puede no ser el personaje principal (ver ***Tartufo*** o ***El viaje del señor Perrichon***) sino aquél que permite trasladar la intención del autor. Molière no eligió a Tartufo como protagonista porque no buscaba entender la hipocresía, sino simplemente condenarla.

El *pitch*

En ocasiones asociada al incidente desencadenante, la tríada protagonista-objetivo-obstáculo puede concretarse en una frase que llamamos *pitch*. *Pitch* significa «lanzar» en inglés. En el béisbol, el *pitcher* es el jugador que se sitúa en el centro del campo y que debe lanzar la bola al bateador. En dramaturgia, el *pitcher* lanza una idea a un responsable con intención de vendérsela. Pero, tal y como vamos a ver, el *pitch* es algo más que una herramienta de venta más o menos reservada a las transacciones americanas.

Log line y *one-line*

Generalmente distinguimos varios tipos de *pitch*. Los principales son el *log line pitch* y el *one line pitch*, cuyas funciones difieren.

El *log line pitch* es un eslogan. Da una idea de la intención de la obra, de su ambiente, aunque revelando pocos datos del propio relato.

Ejemplos:

A. En el espacio nadie te oye gritar.

B. ¿Infierno?... ¿Embrollos?... ¿Angustias?... Conozca a verdaderos profesionales.

C. Justo en el momento en que pensaba poder darse la vuelta en el agua con total seguridad.

D. Nunca un padre había estado tan cerca de sus hijos.

Al pie de página encontrarán la lista de películas a las que corresponden estos eslogans[2].

Se cuenta que el autor de ***Corrupción en Miami*** convenció a su productor escribiendo dos palabras en el mantel del restaurante: *MTV cops* (policías)». Es un *log line*. Y da una idea bastante justa de lo que iba a ser el futuro de esta serie para la televisión.

El *log line* es, esencialmente, una herramienta de venta. Su objetivo es despertar la curiosidad de un responsable, no contarle la historia. Para un guionista puede resultar divertido concebir un *log line* (por ejemplo, en las guardas del guión) aunque sigue siendo accesorio. Por otra parte, casi todos los *log lines* surgen una vez rodada la película, y cuando ésta se va a estrenar.

El *one line pitch* puede ser tanto una frase, como una línea (directora): es un resumen del relato en una línea. El principio puede aplicarse tanto al cine como al teatro. Ejemplos:

E. Un joven príncipe se pregunta si tiene razones para querer vengar a su padre.

F. Un hombre brillante, aunque acomplejado por una tara física, intenta conquistar a una mujer valiéndose de un hombre guapo.

G. Un vagabundo se hace pasar por multimillonario ante una joven florista ciega.

H. Un científico se enfrenta a la intolerancia y al oscurantismo de su tiempo para hacer valer sus teorías revolucionarias.

I. Durante la ley seca, dos músicos se visten de mujer para escapar de unos truhanes.

J. Un músico mediocre intenta destruir al genio musical que le fascina.

El *one line pitch* está muy cerca de los resúmenes, más o menos acertados, que encontramos en las revistas de televisión. Lógicamente, un buen one line concebido al principio no cambia durante el proceso de escritura. Además, es extremadamente reductor. Los *one lines* que mencionamos más arriba no plasman toda la belleza de las obras a las que corresponden; pero no es su objetivo. Éste consiste en definir la base de la historia, la idea principal del relato, la idea

2. A. ***Alien, el octavo pasajero***, B. ***Los aprendices***, C. ***Tiburón***, D. ***Señora Doubtfire, papá de por vida***, E. ***Hamlet***, F. ***Cyrano de Bergerac***, G. ***Las luces de la ciudad***, H. ***La vida de Galileo Galilei***, I. ***Con faldas y a lo loco***, J. ***Amadeus***, K. ***Atrapado en el tiempo***. Los *log lines* son más difíciles de formular, es normal, ya que en un *log line* encontramos algo del relato, y a cada obra le pueden corresponder multitud de *log line* diferentes.

sobre la que se sustenta toda la pirámide. Es una herramienta de venta. Se va a ver a un responsable y se resume el tema en pocas palabras: «*Es la historia de un cínico presentador de "el tiempo" que pretende escaparse a la interminable repetición de un día de su vida* (*K*.)». Punto. El responsable de la cadena, naturalmente, pide más. ¿Por qué razón se repite siempre el mismo día? ¿Qué hace el presentador para evitarlo? ¿Lo logra? ¿Es una película policíaca o una comedia? ¿Qué pretende decir o mostrar con esta historia? Etc. La conversación puede durar una hora: se pueden contar tantos detalles como se quiera, el responsable dispone de una base en la que se pueden situar todas las informaciones narrativas posteriores. Tendrá una idea clara tanto del tema como del relato.

En la literatura estadounidense dedicada a los guiones se reservan capítulos enteros a hablar del *pitching*. Se explica cómo preparar y controlar una sesión de *pitching*. De todos ellos se pueden extraer algunas normas de sentido común. La más conocida consiste en conocer la persona a la que se lanza la idea. No se vende una idea de telecomedia a un productor de melodramas. Otro consejo consiste en evitar los nombres propios, y en esforzarse por decirlo todo en una única frase.

El *pitch*, herramienta de escritura

El *one line* es, igualmente, una buena herramienta de escritura; ya que, al ser el hilo conductor de la historia, aunque sea reductor, hace que el autor no se vaya por los cerros de Úbeda, respete la unidad de acción, y clarifique sus ideas y sus intenciones. Pero tiene una ventaja adicional: obliga a ser sintético, cualidad no muy corriente entre los aprendices de escritores. Por todas estas razones, el *one line* me parece inestimable, y los autores deberían empezar por definir su *one line* antes de concebir el armazón de su obra.

Pitch dramático y *pitch* temático

A estas dos sugerencias, podría añadir que un *pitch* debe resumir la acción y no el sentido del relato, ni la intención del autor, ni el resultado final. «Como consecuencia de la muerte de su hámster, un niño aprende el sentido de la vida», o «Es la historia de una peluquera que emprende un viaje de iniciación». Ninguno de estos dos ejemplos es un buen *one line pitch* ya que no cuentan la dinámica concreta de la película, sino que se refieren más al resultado (además, muy abstracto) que a cómo llega el protagonista a dicho resultado.

Los dos ejemplos anteriormente mencionados están más cerca de lo que podríamos llamar un *pitch* temático, refiriéndonos al objetivo temático que hemos desarrollado en el capítulo 2. Se comprobará que a diferencia del *pitch* dramático, el *pitch* temático revela el resultado. El *pitch* temático de ***El apartamento*** no es: «Un tipo valiente, del que todo el mundo se aprovecha, intenta convertirse en un mensch», sino más bien «Un tipo valiente, del que se aprovecha todo el mundo, aprende a convertirse en un mensch». Dar con el *pitch* temático puede enriquecer una historia, sin embargo, no exime al autor de contar con un *pitch* dramático.

La respuesta dramática

La respuesta dramática, junto con la elección de protagonista y de su objetivo, es capital a la hora de dar sentido a una obra. En función de que el protagonista alcance o no su objetivo, la historia cuenta cosas diferentes. Lo vimos en el capítulo 3. No es casualidad que el *happy ending* sea tema de debate en Hollywood. Hasta llegó a ser el tema de una película de Robert Altman, ***El juego de Hollywood***, que propone una respuesta dramática feliz, aunque irónica: el protagonista es un productor hollywoodiense doble de un asesino, y sale airoso.

La inmensa mayoría de las obras cuentan con una respuesta dramática. Excepción: ***La vida es un largo río tranquilo***. La protagonista, la señora Le Quesnoy (Hélène Vincent), se entera al comienzo de la historia de que uno de sus hijos fue cambiado al poco de nacer. La que desde hace una década ha cuidado como su hija no es su hija genética. Está abatida. Adopta a su hijo natural, Momo, que ha sido educado de una manera bastante diferente a la de sus hermanos y hermanas, lo cual, por supuesto, genera enfrentamientos. ¿Conseguirá la señora Le Quesnoy salirse con la suya? Nunca lo sabremos. La película concluye con Momo,yéndose a un campamento en vacaciones y nada nos permite saber qué pasará cuando vuelva.

¿Etienne Chatilliez tenía algo que contar? Seguramente no. Efectivamente, no es una necesidad absoluta. Después de todo ni Hergé, ni Hitchcock, ni Spielberg parece que tengan mucho que decir. Comprobamos, sin embargo, que terminan sus obras, lo que, automáticamente, les da un punto de vista —muy a menudo, que el bien es más fuerte que el mal. Y, además, ***La vida es un largo río tranquilo*** no es una película de aventuras o de suspense. Aborda un problema fundamental: lo que es innato a la persona y aquello que es objeto de aprendizaje. No está prohibido tomarlo a broma, pero no hay que confundir humor y desenvoltura. Me hubiera gustado saber qué pretendía transmitir el autor de un tema tan importante.

Algunos considerarán que lo más doloroso no es ignorar el punto de vista de Chatilliez, sino que la historia se termine en la mitad. Creo que ambas cosas están estrechamente vinculadas. En el fondo, el espectador sabe que una historia que se termina tiene un sentido. Y hemos visto que el ser humano necesita del sentido. Es lo que hace desagradable una historia sin final. En ***Seis personajes en busca de autor***, Pirandello pone de manifiesto que esta necesidad hasta puede ser experimentada por los personajes. El drama de los protagonistas es no conocer su final. Su vida no tiene sentido. Volveremos de nuevo a este tema en el capítulo dedicado a la caída en el cortometraje (ver Capítulo 21).

B. EL ARMAZÓN

Una vez que se tiene al protagonista, su objetivo, la naturaleza de sus obstáculos y la respuesta dramática, se puede pasar a la construcción. Ello equivale a responder a las preguntas siguientes:

- ¿Hay un **incidente desencadenante**, y cuál es?
- ¿En qué momento el espectador percibe el objetivo del protagonista? En otros términos, ¿cuál es la **transición entre el primer acto y el segundo**?
- ¿Cuál es el **clímax**, y qué **respuesta dramática** genera?
- ¿Es simple el tercer acto? ¿O incluye un **golpe de efecto** que relanza la acción generando una nueva respuesta dramática?
- ¿Qué **personajes** habría que crear para que la acción avance?
- ¿Cuál es la **caracterización** concreta de estos personajes, incluida la del protagonista? Este último ¿dispone de **obstáculos internos**? ¿Cuáles?
- ¿Qué **ironía dramática** general podría enriquecer la historia?
- ¿Hay **golpes de efecto** en el segundo acto? ¿Cuáles? De existir, ¿cuál es el **clímax intermedio**?
- ¿Hay elementos cómicos (**comedia**) fuera de los diálogos o de la actividad? En otros términos, ¿qué desfase general (ya sea de un personaje o en la situación) puede aportar una dosis de humor?

Las respuestas a estos interrogantes constituyen el plan de construcción, el esqueleto, lo que llamo el armazón de la futura obra.

Incidentes desencadenantes múltiples

Si el incidente desencadenante se desarrolla en más de una escena, debe existir una relación de dependencia entre ellas. En otros términos, sólo se acepta una única coincidencia. Todo lo que sigue debe derivarse de esta primera coincidencia, en caso contrario parece que estamos ante un deseo arbitrario del autor. En ***Las joyas de la Castafiore*** el incidente desencadenante es doble: el telegrama que anuncia la llegada de la Castafiore, y el esguince de tobillo del Capitán Haddock. Hergé relaciona ambos incidentes con maestría: es precisamente intentando escapar de la Castafiore, como Haddock se accidenta.

La mano que mece la cuna dispone de un verdadero abanico de incidentes desencadenantes múltiples. Claire (Annabella Sciorra), embarazada, acude a la consulta de un nuevo ginecólogo, el Dr. Mott (John de Lancie), para un examen prenatal. El Dr. Mott la explora de una manera ambigua. Sale confundida. El marido de Claire, Michael (Matt McCoy), la anima a que presente una denuncia. Tres pacientes del Dr. Mott se suman a la denuncia de Claire. Bajo la presión, el Dr. Mott se suicida. Su mujer, Peyton (Rebecca de Mornay), embarazada también, se entera de que sus bienes están confiscados en espera del resultado del juicio. Se siente indispuesta y termina por perder el bebé. Se entera de

quién ha presentado la denuncia en el momento en que Claire la retira. Peyton decide hacer daño a Claire y Michel, y para ello consigue que la contraten como canguro. Por fin comienza el segundo acto. En el primer acto, los nudos dramáticos se encadenan con tal lógica que en ningún momento se podrá decir que el autor haya forzado la situación.

En los casos de incidentes desencadenantes múltiples se puede considerar que el verdadero es el primer nudo dramático (el telegrama de la Castafiore, o la visita ginecológica), del que se derivan los demás.

El rey pescador es un caso diferente que merece toda nuestra atención. Al comienzo de la película nos presentan a Jack Lucas (Jeff Bridges), locutor de radio. Cada día, a través de las ondas, se muestra cínico y brutal con la gente que le llama. Un día, convence a un oyente llamado Edwin Malnick de que la mujer que ha conocido en un bar elegante y que se muestra sensible a su encanto no le querrá nunca. *«Esas personas no son humanas,* le dice Jack, *no saben lo que es el amor»*. Esa misma noche Jack se entera por las noticias de que un tal Edwin Malnick ha asesinado a siete personas en un bar de «esa gente», y que a continuación se ha disparado un tiro en la cabeza. Los medios difunden un fragmento de la emisión de radio de Jack, lo cual pone al locutor en la cuerda floja.

Jack está abatido. Aparece un rótulo en la pantalla: *«Tres años más tarde»*. Jack Lucas se ha convertido en un alcohólico y trabaja en un videoclub de tres al cuarto. Ya no puede más. Está decidido a suicidarse cuando es atacado por unos gamberros y salvado por un vagabundo místico, Parry (Robin Williams).

Hasta ahí, todo funciona. Durante un momento, se ha podido sospechar que la matanza cometida por Edwin Malnick era el incidente desencadenante, pero la elipsis nos hizo rápidamente comprender que no era así. La matanza es el incidente desencadenante de la dimisión y del deterioro de Jack (ambos eclipsados por la elipsis), aunque no de la película. El incidente desencadenante de ***El rey pescador*** es el encuentro con Parry. Sólo que poco después nos enteramos de que Parry es vagabundo a raíz de una matanza cometida hace tres años en un bar en la que perdió a su mujer. Tenemos pues una doble coincidencia. Lo que hace que este doble incidente desencadenante sea un tanto singular es que dudamos entre dos impresiones: en primer lugar, pensar que el autor fuerza un poco la casualidad, y en segundo lugar, interpretar la película como una parábola en la que Parry personifica la culpabilidad de Jack. La primera impresión es desagradable, la segunda funciona.

De todo esto retendremos que es mejor desconfiar de las coincidencias múltiples al comienzo de una historia, aunque el caso de ***El rey pescador*** sea, a pesar de todo, un tanto especial.

Los personajes útiles

Hemos visto que la elección del protagonista se hacía en función de la opinión del autor. No es, por lo tanto, arbitraria. Y debe ser así con el resto de los

personajes: todos deben estar al servicio de la acción, de una manera u otra. Un bonito personaje, por mucho que agrade al autor, si no sirve de nada debe eliminarse o reservarse para otra obra.

Personaje y prototipo

Los personajes de una historia son percibidos por el espectador como arquetipos (no en el sentido que Jung da al término, sino en el sentido de prototipos). Tal vez sea una pena, pero hay que tenerlo en cuenta. Si, por ejemplo, el único sinverguenza de una historia es homosexual, el espectador lo interpretará como un punto de vista del autor: «los homosexuales son todos unos sinverguenzas, y todos los sinverguenzas son homosexuales». Es así como nació la polémica en torno a ***Instinto básico***, donde la criminal es bisexual. El autor debe, por lo tanto, mostrarse prudente.

Un ejemplo de armazón

Para ilustrar el principio de armazón, mi primera reacción fue reproducir el armazón de una obra conocida. El problema es que no se hace la misma lectura del armazón de una obra cuyas imágenes hemos visto que en el caso de una obra en proceso de creación. Además, en el capítulo 5 se encuentran ya los armazones de dieciséis obras. Por todo ello me ha parecido más interesante reproducir el armazón de un proyecto que, además, puede ser una excelente alternativa a la sinopsis que tanto reclaman algunos responsables. Invito, por lo tanto, al lector a comprobar con el ejemplo siguiente que un armazón da una buena idea de la obra en curso, y hasta de su tono.

El proyecto —cuyos derechos, naturalmente, han sido protegidos— se ha titulado provisionalmente ***B.A.D.***, (***Pronto dos...***). Y es obra de Corinne Kiomp. De hecho tengo que agradecerle que me deje publicarlo.

***Pitch* dramático**: el dueño de una agencia matrimonial —que pone a su propia pareja como ejemplo— descubre que su mujer le engaña e intenta salvar las apariencias.

***Pitch* temático**: un hombre, esclavo de su trabajo y de la opinión de los demás, que aprende a escuchar sus verdaderos sentimientos.

Incidente desencadenante: Xavier (dueño de la agencia matrimonial) descubre que su mujer Gaëlle tiene un amante (Alain).

Protagonista: Xavier, 37 años, bastante rígido y preocupado por guardar las apariencias. Adicto al trabajo: la agencia es su «obra».

Objetivo: salvar las apariencias.

Subobjetivo y medios: a corto plazo, impedir que sus clientes (los B.A.D.) y la competencia se enteren de que le han engañado y, a largo plazo, conseguir

que su mujer rompa con su amante. Para eso, Xavier va a manipular a la mujer de Alain, Félicia, con el fin de que ella reconquiste a su marido.

Paso del primer al sengundo acto: declaración de objetivo encubierto: en tono de broma, Xavier le comenta a un ex-cliente cuál sería su objetivo de saberse engañado.

Obstáculo interno: las estratagemas de Xavier.

Obstáculos externos: Gaëlle, que está muy enamorada de Alain; Alain, que carece de discreción; un topo, la señora La Fleche (65 años), que trabaja para una agencia competidora y que se ha colado entre los clientes de la agencia; Félicia (la mujer del amante), a la que le da lo mismo que la engañen.

Obstáculo externo de origen interno: Xavier porque Félicia se enamora de él.

Clímax: la fiesta para celebrar el décimo aniversario de creación de la agencia. Xavier impide, en primer lugar, que la señora La Fleche (el topo) lo revele todo, y después, declara públicamente que su pareja es sólo fachada y que está enamorado de otra mujer: Félicia.

Respuesta dramática: negativa.

Tercer acto: Xavier declara su amor sincero a Félicia; juntos montan una nueva agencia, especializada en terapia de pareja, y Xavier propone sus servicios a la pareja compuesta por Gaëlle y Alain, que ha tenido algunos altibajos desde el segundo acto.

Ironías dramáticas: 1.º sabemos que la mujer de Xavier le engaña; sus clientes, el topo y sus competidores lo ignoran; 2.º sabemos que hay un topo entre los clientes de la agencia; Xavier y Gaëlle lo ignoran; 3.º sabemos que Xavier manipula a Félicia para que reconquiste a su marido; Félicia, Gaëlle, Alain y la señora La Fleche lo ignoran.

Ironías dramáticas difusas: 1.º presentimos que Xavier no sabe qué comportamiento le permitiría salvar las apariencias; trenza la soga que le colgará; 2.º sentimos que Xavier se enamora de Félicia.

Este plan de construcción tiene la apariencia de una obra bien hecha. En realidad, es una forma que permite al autor dar a conocer su punto de vista (en este caso sobre autenticidad, la mirada del otro, etc.).

C. LA SUCESIÓN DE ESCENAS

Cuando se ha respondido satisfactoriamente a las cuestiones relacionadas con el armazón, hay que pasar a construir el segundo acto. Llegados a este punto, normalmente ya se conocen las escenas que componen el primer acto. Son las que surgen con mayor facilidad. No obstante, antes de pasar a la sucesión de escenas se recomienda hacer una pausa, y dejar madurar el armazón. Lo cual no impide al autor anotar aparte aquellas escenas que son, a sus ojos, necesarias para el desarrollo de la acción. A partir del momento en que el armazón es sóli-

do y ha sido madurado, se puede pasar a llenar de contenidos el segundo acto. A este respecto, hay que decir y repetir que un armazón como el que acabamos de presentar significa meses de trabajo. Muchos autores pasan con demasiada rapidez por encima de todos estos interrogantes, lo que no va exento de riesgos. Algunos responsables tienden a considerar que aquello que no ocupa más que una página no necesita tiempo (por lo tanto, dinero) para su concepción.

Las grandes etapas

A estas alturas estará claro que «llenar» el segundo acto no consiste en «rellenarlo». Consiste en darle cuerpo y materia, y dista mucho de ser una operación fácil. Lanzarse a escribir todo el segundo acto, es decir, entre sesenta y ochenta minutos, es como lanzarse al vacío. Una red muy práctica es desglosar el segundo acto en secuencias. Éstas pueden concebirse en función de los subobjetivos del protagonista, puesto que comparten el mismo principio. También se puede empezar por los grandes nudos dramáticos del segundo acto. Y en general, encontramos una secuencia entre dos grandes etapas.

Algunos teóricos americanos dividen el segundo acto en dos partes: una parte descendente (el protagonista va cada vez peor) y otra ascendente (el protagonista se recupera), o al revés según el tipo de final (éxito o fracaso). Ambas partes están separadas por un clímax intermedio. Al igual que el método de las grandes etapas, éste puede ayudar a construir el segundo acto, pero no sirve para todos los relatos. Aunque se percibe con mucha claridad en las estructuras de algunas películas americanas actuales, me parece aventurado aplicarlo de manera sistemática.

Evolución y *crescendo*

Hay dos principios que hay que respetar en el segundo acto.

1. Evitar enlazar *sketchs*. Las escenas deben encadenarse de una manera lógica. En otras palabras, hay que pensar en crear un efecto de evolución en la escena. Eso consiste en desarrollar aquello que hemos sembrado al comienzo de la historia, que en la escena *x+10* nos encontremos con la recompensa de lo que se preparó en la escena *x*, por ejemplo, reutilizando a los personajes secundarios. Además, el protagonista no debe deshacerse de sus obstáculos para pasar al siguiente. Es al deshacerse de sus obstáculos —bien superándolos, bien evitándolos— como genera nuevos. Como si hubiera desencadenado una avalancha. Por último, tal y como hemos visto, una larga ironía dramática puede unificar una sucesión de *sketchs*.

2. Dejar los obstáculos más fuertes para el final. Es decir, construir un *crescendo*. La combinación de la evolución y el *crescendo* genera un efecto «bola de nieve», da la sensación de una escalada, lo que es lógico y gratificante para el espectador. Se empieza con una cerilla y, poco a poco, es la casa la que arde. O, si se prefiere, se empieza con un suspiro y se termina en el orgasmo[3].

Una sucesión esquemática de escenas

Es importante no entrar en los detalles. En la sucesión ideal de escenas, éstas deben resumirse en dos o tres líneas y sólo deben contener aquello que se aprende, y no cómo se aprende. Por ejemplo, hay que limitarse a escribir: «La señora Dupont es golosa» y nada más. Saber cómo nos hemos enterado de que la señora Dupont es golosa formará parte de la continuidad no dialogada. Se trata de una disciplina casi imposible de respetar en su totalidad, aunque tiene sus razones.

En primer lugar, los detalles nos impiden ver la parte fundamental. El trabajo de la sucesión de escenas es un trabajo sintáctico entre dos escenas que se siguen. Es más eficaz (y más fácil de efectuar) si no lo cargamos con detalles de adaptación.

Además, ello transforma las escenas en necesarias. Es bastante corriente que un autor se explaye en una escena no esencial. Los pequeños detalles dan la impresión de que la escena es útil, mientras en el mejor de los casos es sólo interesante. Lo necesario y lo interesante son dos conceptos muy diferentes. Una buena escena debe, por lo tanto, poder resumirse en 2 ó 3 líneas. Cuando no se consigue resumir en menos de 10, es mala señal.

Por último, no entrar en los detalles de la adaptación permite mantener el espíritu abierto. Es frecuente que nos acostumbremos a los detalles de una escena y no nos demos cuenta de que tal vez existe otro medio de trasladar esa información.

El *pitch* local

El *one line pitch* puede ser muy útil a la hora de trabajar la sucesión de escenas, ya que ésta se preocupa, antes de nada, del sentido generado por la estructura. En una buena sucesión de escenas, cada una de ellas debería poder ser presentada en forma de *pitch*. La única diferencia con un *pitch* general reside en el hecho de que cada escena debe resumir tanto la acción como su resultado. No resumiremos una escena diciendo «Alex intenta conseguir el dinero de su ex-mujer», sino «Alex obtiene el dinero de su ex-mujer». Las respuestas dramáticas locales cuentan a la hora de comprender el sentido generado por su encadenamiento.

3. La comparación entre el clímax y el orgasmo, o entre el *crescendo* del segundo acto y las relaciones sexuales no es tal vez ni tan estereotipada, ni tan anecdótica. Wilhelm Reich —cuyas teorías influenciaron gran número de disciplinas terapéuticas— consideraba el ciclo orgánico como el prototipo mismo del funcionamiento de la vida.

Otras sugerencias para la sucesión de escenas

1. Poner lo mínimo de exposición posible y destilarla a lo largo de toda la obra (ver capítulo 11).

2. Pensar en crear momentos de descanso en medio de la acción. Por dos razones: refuerzan, debido a su contraste, la fuerza de los obstáculos; y dejan al espectador la esperanza de que el protagonista va a alcanzar su objetivo. Un momento de descanso puede ser un *gag*, un momento de felicidad o un éxito local, es decir, una escena en la que el protagonista alcanza su objetivo local.

3. No mantener una presión sostenida durante todo el segundo acto, variar los efectos, evitar la monotonía. Para ello, el autor dispone de varias herramientas: la sorpresa, la ironía dramática, el clímax intermedio, etc. Frank Daniel tiene una bonita imagen para expresarlo. Un relato, nos dice, no debería provocar *«... y después de... y después de... y después de...,* sino más bien *... repentinamente... por otra parte... y después de... en consecuencia... a menos que... repentinamente... y después de... durante este tiempo... sin embargo, ... pero...».*

4. Empezar de una manera simple, con pocos personajes y con situaciones claras, e ir complicándolo poco a poco. No hacer como Molière al principio de *Tartufo*, o como esos culebrones que presentan 15 personajes en el primer episodio —y los mantienen en los siguientes.

Acerca del número de personajes

Es preferible no poner demasiados personajes, salvo que ese sea el tema de la obra. Si en literatura se puede decir que la historia básica es un ser humano frente a sí mismo, en dramaturgia son dos seres humanos uno frente al otro. En literatura se puede contar ***El extranjero***. En dramaturgia es más difícil. Por otra parte, las raras obras con un solo personaje son, a pesar de todo, diálogos. El interlocutor puede estar al teléfono (***La voz humana***), o en la sala (***El contrabajo***).

En 1928, Murnau declaraba: *«Uno de mis sueños es hacer una película en una única habitación (...), nada nos distraería del drama que tiene lugar entre un puñado de seres humanos».* Cuando se lee esta frase, se piensa, por supuesto, en Strindberg (ver ***La señorita Julia, El padre***, etc.), o en su hijo espiritual: Bergman (ver ***Persona, Secretos de un matrimonio, El silencio, Sonata de otoño***, etc.). Aunque no son los únicos. Las obras en las que dos seres humanos se hacen frente son numerosas, variadas y muy a menudo logradas: ***La reina de África, Antígona, El beso de la mujer araña, Beckett o el honor de Dios, Celimena y el cardenal, El gato, El navegante, Two for the seesaw, La extraña pareja, Drôle d'endroit pour une reencontré, El diablo sobre ruedas, Infierno en el Pacífico, El embrollón, Matrimonio de conveniencia, Extraños en un tren, La huella, Misery, Sucedió una noche, Le pain du menaje, Por un sí o por un no, Mi hombre es un salvaje, Mejor solo que mal acompañado, Historia del zoo***, etc.

Dos seres humanos sentados el uno frente al otro, ya sea en un cuarto desangelado o en un restaurante, dan ampliamente para escribir una obra de dos

horas. Cómo aprovechar una situación y hacer que cuaje no es una tarea fácil, y además, la mayor parte de los autores tienen miedo a afrontar esta dificultad: añaden personajes, decorados, trucos y máquinas. Vale más pocos personajes bien aprovechados, que un desfile de siluetas.

Acerca del exceso

No hay que dudar en ser excesivo, en ir demasiado lejos. Que nadie pretenda que el exceso es insignificante. Es, probablemente, cierto en la vida real, donde la verdad se encuentra habitualmente en el medio, en la mesura; aunque, en cuanto a excesos, la vida supere a menudo a la ficción. Pero esto es manifiestamente falso en el arte. Los grandes autores dramáticos, de Shakespeare a Fellini, de Molière a Hitchcock, pasando por Brecht, Capra o Bergman son excesivos. Y, obviamente, a ellos les salió bien.

En ***A sangre fría*** o ***Edipo Rey***, el protagonista se vacía los ojos. En ***Garras humanas*** Alonzo (Lon Chaney) se hace cortar las dos piernas para poder casarse con la mujer de la que está enamorado. En ***La balada de Narayama***, Orinque (Kinuyo Tanaka) no duda en romperse los dientes para parecer más viejo. En ***Joven, guapo y con voz de soprano***, Meo (Paolo Ferrari) acepta dejarse castrar. En ***Deseo bajo los olmos***, una madre asesina a su recién nacido. Podría citar innumerables ejemplos, sobre todo, ejemplos de comedia. Es, en efecto, el género que va más lejos. Si se reflexiona bien, ¿quién se atrevería, en la vida real, a cambiar de identidad sexual para obtener un trabajo (ver ***Con faldas y a lo loco, Tootsie*** o ***¿Víctor o Victoria?***) ¿O hacer lo que hacen los protagonistas de ***Ser o no ser?***

Si bien no hay que dudar en ser de vez en cuando excesivo, hay que evitar serlo todo el tiempo. Ir muy lejos quiere decir partir de un punto, en general normal, para llegar a otro paroxístico. En caso contrario, por falta de contraste, se consiguen obras histéricas y demasiado intensas.

El exceso es seguramente uno de los secretos del éxito del cine americano[4]. No lo hacen adrede: el exceso forma parte de su cultura. En Estados Unidos todo es grandioso. Los barrancos tienen el tamaño del célebre cañón del Colorado, las cataratas de las famosas del Niágara. Las calles, los edificios, los coches, todo es inmenso. Cuando los americanos son racistas, no se conforman con medias tintas, crean el Ku Klux Klan. Cuando la policía americana entra al asalto en la guarida de unos traficantes de droga, es todo un barrio de Washington el que arde. Cuando luchan contra el fracaso, llegan hasta el asesinato. Los americanos tienen psicoanalistas para perros, clínicas para plantas, guarderías para adultos. Los predicadores más locos, los concursos televisivos más estúpidos, los criminales más monstruosos, los creadores más convencidos, los desfiles más ex-

4. Los otros secretos, consisten, en mi opinión en contar con un *niño libre* muy desarrollado y haber asimilado dos cosas desde el nacimiento del cine: que antes de nada es el arte del relato, y que es también una industria.

travagantes, los igualitaristas (*politically correct*) más desmesurados, etc., están en Estados Unidos. Los americanos apenas conocen el sentido de las palabras «sutil», «delicado», «mesurado». Por supuesto, eso les genera muchos problemas. Pero en el ámbito cinematográfico es una baza a su favor. Truffaut lo entendió bien: a pesar de su temperamento realista, declaraba querer rodar paroxismos.

Dicho esto, hay autores más comedidos: Chéjov, Rohmer, Sarraute... Es interesante comprobar que pueden permitírselo porque son pocos; las excepciones que confirman la regla. Además, la mesura de estos autores, es quizás sólo aparente. Personajes incapaces de vivir el momento presente (***Las tres hermanas***), o que se destrozan por una entonación (***Por un sí o por un no***) ¿son realmente comedidos? Excesivo no significa espectacular. Los rasgos de carácter pueden ser tan exagerados como las situaciones. Y además, ya lo hemos visto, toda comedia es exceso.

D. LA CONTINUIDAD NO DIALOGADA

Una vez que la sucesión de escenas no sólo está acabada sino incluso asentada, se puede pasar a la primera etapa de la adaptación. Consiste en determinar, para cada escena, el mejor medio de trasladar su contenido. ¿Qué conflicto?, ¿qué personaje?, ¿qué decorado?, ¿qué recompensa?, ¿cuál es la actividad idónea para demostrar que la señora Dupont es golosa? La idea es elegir al protagonista local con su objetivo, sus obstáculos locales y su clímax local para cada escena.

Algunas sugerencias relativas a la adaptación

1. No hay que dudar en dedicar tiempo a la búsqueda de actividad significativa. No hay que decirse: «de esto se encargará el diálogo». En el ámbito teatral abundan los dramaturgos que se deleitan con las palabras, dejando a los escenógrafos la tarea de lidiar con la actividad. Los dramaturgos ganarían, quizá, si fueran menos habladores, más visuales y también más descriptivos, es decir, si plasmaran sobre el papel un mínimo de escenografía —sin llegar hasta el extremo de indicar en qué peldaño debe situarse tal o cual personaje, como es el caso en los textos de Feydeau.

2. Si una escena puede desarrollarse en una buhardilla, ¿para qué situarla en lo alto de la Torre Eiffel? Naturalmente siempre es agradable cambiar de decorado. El peligro estriba en que el decorado desvíe la atención de la escena. Lo ideal es, por lo tanto, encontrar aquél que aporte más a la escena. En otros términos, si no puede suceder más que en lo alto de la Torre Eiffel, habrá que explotar el decorado. En ***Cuando Harry encontró a Sally*** hay una escena en la que Harry (Billy Cristal) escucha a un amigo (Bruno Kirby) contarle desgracias. Se trata de una escena de diálogo (como muchas de la película) que el guionista

decidió situar en un estadio. Harry y su confidente están sentados entre el público que presencia un partido de fútbol americano. De cuando, en cuando, el público hace la ola: el público se levanta y se sienta levantando los brazos. Maquinalmente, Harry y su amigo se dejan llevar, lo que genera un divertido desfase.

3. Cuidado con los conflictos que no han sido resueltos en el primer acto, y que lanzan al espectador tras una falsa pista (ver el capítulo 10).

4. Las aventuras a las que se enfrenta el protagonista deben dar la sensación de que no habrían podido suceder si no hubiera tenido su objetivo. Un autor debería casi verse sorprendido por las consecuencias de la acción de su protagonista.

E. LA CONTINUIDAD DIALOGADA

Dialogar una escena es la parte más espontánea del trabajo de autor dramático. De la misma manera que las etapas precedentes alternaban reflexión y espontaneidad, ésta obliga a lanzarse de cabeza en la escritura para conseguir una base. Después, hay que analizarlo y pulirlo.

Algunas sugerencias

1. Podemos olvidarnos de todo menos del conflicto. Que, recordémoslo, no tiene porqué ser una pelea o una trifulca. Una cineasta tunecina, Nadia El Fani, vino un día al taller de escritura con una escena muy interesante porque exploraba un conflicto inusual. La mayor parte del tiempo, el obstáculo de una escena es antagónico. Es decir, va en el mismo sentido que el objetivo aunque en negativo. Dos personas que se enfrentan tienen en general las mismas preocupaciones (convencer, ser el más fuerte, etc.). La escena de Nadia El Fani contaba la historia de una revolucionaria que vuelve de nuevo a casa de su amigo después de haber pasado un tiempo en la cárcel. Sorpresa: su amigo vive con otra mujer. Se establece un diálogo de sordos entre la mujer que acusa a su amigo de haberla olvidado, y el joven que intenta saber si le ha denunciado a los milicianos. El desfase en el conflicto era tanto más interesante cuanto que se producía sin la intervención de la herramienta por antonomasia de los desfases: la ironía dramática.

2. Hay que saber en todo momento qué están pensando los personajes. Un autor tiene tendencia a intentar enterarse de lo que está pasando por la cabeza de su espectador, lo cual es totalmente legítimo. En realidad su tarea es doble (y pesada): tiene que ser capaz de ponerse tanto en el lugar de sus personajes, como en el del espectador. La dramaturgia tiene el poder de leer los pensamientos, los deseos y las emociones de los demás. Queda claro que un autor no puede exponer los pensamientos, los deseos y las emociones de sus personajes si no los conoce o no los experimenta con intensidad.

3. Acelerar el ritmo al final del segundo acto, si es posible acortando las escenas, disminuyendo los diálogos e introduciendo más actividad. Al final de ***Intolerancia***, que cuenta cuatro historias en paralelo, Griffith pasa de una historia a otra cada vez con mayor rapidez. Comprimir la acción también puede consistir en concentrarse sobre un número creciente o decreciente de personajes. Es el caso de los personajes que van desapareciendo (por ejemplo en ***Alien, el octavo pasajero, And thren there were none, Kanal, La patrulla perdida*** o ***El puente***) o se transforman en rinocerontes (***El rinoceronte***). Pero es también lo que hace Renoir en ***La gran ilusión***. Cuanto más avanza la acción más nos interesamos por un grupo limitado de personajes. En ***Los que edifican imperios***, que cuenta la historia de una familia bajo la influencia de una maldición despiadada, la acción se estrecha en función de tres criterios: 1.º la familia se muda a pisos cada vez más pequeños; 2.º cada vez pierde objetos y muebles; 3.º sus miembros desaparecen todos hasta el último. Este procedimiento contribuye a reforzar la impresión de *crescendo*.

4. Si el protagonista decide hacer algo, la idea debe venir de él y no de su entorno (periódico, televisión, acontecimiento, amigos, etc.). Cuando se está en un atolladero se tiene imaginación. Si la idea viene de un acontecimiento exterior, el espectador no se dirá que el destino hace a veces bien las cosas, percibirá, más bien, la intervención del autor que sitúa sus peones en el momento adecuado y que abandona a su protagonista. Si la idea viene de otro personaje, las cosas parecerán demasiado fáciles. O en otro caso, hay que introducir conflicto. Un truco clásico consiste en hacer que el protagonista rechace una idea que, por supuesto, se verá en la obligación de aceptar más tarde.

5. Una vez que tenemos un primer esbozo, hay que retomarlo cortando el principio de las escenas. Es difícil empezar, de forma espontánea, una escena en el meollo de la situación. A menudo, hay que empezar tranquilamente. ¡Toc!, ¡Toc!

—Hola, buenas. Entra.
—¿Molesto?
—Que va. ¿Quieres algo?
—Sí, un coñac. Lo necesito.
—¿Qué te pasa?
—Oh...
—Venga, ¡cuéntame!
—... Martine se ha ido con los niños.
—¡¿Qué?!

Cuando se trabaja ese primer borrador se empieza en el ¡¿*Qué*?¡, y se suprime todo el resto. Es lo que hace el guionista de ***Café irlandés*** con el incidente desencadenante de la película. Empieza con Dessie (Colm Meaney) diciendo a su hija (Tina Kellegher): *«¿Que estás qué?», «Me has oído bien», «Dios mío, ¿estás embarazada?».*

F. SUGERENCIAS GENERALES

Acerca de los problemas de plausibilidad

Los problemas de plausibilidad son delicados ya que no todos son del mismo tipo. Unas veces, un autor se centra en una inverosimilitud sin darse cuenta de que el espectador nunca se dará cuenta (ver los dos ejemplos del capítulo 15). Otras, pasa por encima dejando grandes lagunas en la historia. La trampa clásica consiste en adoptar una idea porque «existe en la vida». Recordemos las palabras de Boileau [18] en cuanto a esto: *«Lo verdadero puede, en ocasiones, no ser verosímil»*. En la vida sabemos que hay una coherencia, aunque no se tengan siempre los elementos para entenderla. En la ficción, hay que escenificar esa coherencia. O en otro caso, hacer creer que existe.

Ante un problema de plausibilidad, un buen truco consiste en ponerlo a la vista de todo el mundo aunque presentándolo desde su mejor ángulo, es decir, convirtiendo su debilidad en baza. Es lo que debería haber hecho Hitchcock en ***Yo confieso***. La película cuenta la historia de un sacerdote (Montgomery Clift) que escucha en confesión a un asesino y después es acusado de ese crimen. Y calla. Truffaut y Hitchcock [66] están de acuerdo cuando dicen que la película plantea un problema: el público no termina de creerse que un hombre esté hasta ese punto obligado por el secreto de confesión. Y Hitchcock concluye con: *«No debería haber realizado esa película»*. Ante esta solución tan radical cabe una alternativa que consiste en crear un personaje que permita justificar las motivaciones del protagonista. Es, por otra parte, un truco clásico cuando una realidad no es verosímil: basta con meter a un escéptico en la historia, a quien otro personaje aporta los argumentos necesarios. Esto proporciona un punto de referencia al espectador que se dice: «es un tanto banal aunque posible».

Efectivamente en ***Yo confieso***, el problema es delicado. Las únicas personas que conocen el secreto son: el sacerdote, el asesino y el espectador. Nada le impedía confiarse a otro clérigo.

Junto a esto, existen inverosimilitudes que no plantean problema. Los anacronismos de George Bernard Shaw entran dentro de esta categoría. En ***Santa Juana*** se habla de nacionalismo y de protestantismo cuando en aquella época no existían, al menos de manera tan consciente.

Una exigencia fundamental (1): la necesidad

Ya hemos hablado del principio de necesidad cuando nos referimos a la creación de personajes. Es un principio difícil de admitir por muchos autores, debido a que afecta a su sacrosanta libertad. Recordemos que la libertad de un ser humano es muy relativa. Nunca seremos ni Monet, ni Molière, ni Mozart, por ejemplo. Tenemos que arreglarnos con lo que tenemos, y no siempre se dispone de la libertad —la autorización que diría Eric Berne [13]— de ser real-

mente uno mismo. Además, si el autor es «libre» de elegir su punto de vista y sus posicionamientos iniciales, está sometido, a continuación, a cantidad de presiones. No se pueden dejar, de por vida, todas las puertas abiertas. De todas las artes, la dramaturgia es, probablemente, la más vinculante, en parte porque hay que tener en cuenta al receptor. Naturalmente, nos podemos desentender del público y pensar sólo en nosotros. Pero la libertad de despreciar al público, ¿es una libertad fundamental? Por otra parte, ¿se trata de una libertad sin más?

Normalmente, la parte de las obras que mejor respeta este principio de necesidad es el primer acto. El autor presenta aquello que necesita para contar su historia, sin perder tiempo. A este respecto, los principios de ***Los compadres, La escuela de mujeres*** o de ***Caballero sin espada*** son notables. Desgraciadamente, el segundo acto rara vez se construye con el mismo rigor y da con determinada frecuencia la impresión de relleno (los peores ejemplos no son ni con mucho las tres obras citadas anteriormente).

A un autor, normalmente, le cuesta deshacerse de una idea, de una escena o de un personaje. El hecho de que éstos no sean necesarios no basta a la hora de convencerles para que los supriman. A este respecto, quiero añadir que el talento y la sensibilidad que encontró una bonita idea podría igualmente, y sin demasiado esfuerzo, encontrar otra igual de bella y más útil.

Una exigencia fundamental (2): la economía

La economía, consiste en no diluir cada información, en condensar lo más posible, lo cual es gratificante para el espectador. Su principio está directamente relacionado con la agudeza cerebral del espectador y con su capacidad para leer una obra dramática. En los comienzos del cine, cuando se pasaba de un plano a otro mientras la acción era la misma, se mostraba dos veces lo mismo, al final del primer plano y al principio del segundo, para asegurarse de que el montaje no desconcertaba al espectador. Hoy en día, como algunos anuncios publicitarios cuentan una historia en 8 segundos, el espectador está mejor educado, es más receptivo. Los autores pueden contar más cosas en menos tiempo. Las elipsis, la unidad de tiempo y los pequeños fragmentos de actividad que muestran en dos segundos lo que los diálogos tardarían dos minutos en contar son herramientas de economía. Y, una vez más, esto también es válido para el teatro que se ve, en ocasiones, perjudicado por su verbosidad.

Una exigencia fundamental (3): la claridad

Cuidado con los problemas de claridad. Ser claro y accesible no significa ser ligero o vacío. Es, justo, exactamente lo contrario. Cuando una obra rica y profunda se olvida de ser clara, lo pierde todo. Es como si no hubiera nada, mientras una obra legible, aunque diga pocas cosas, tiene al menos el poder de

transmitir lo que quiere decir. En realidad, más que la profundidad, lo que cuenta es la relación profundidad-claridad, del mismo modo que la relación calidad-precio en la industria.

La falta de claridad viene, con frecuencia, del desfase existente entre lo que el autor cree que el espectador sabe, y lo que éste realmente sabe. Al principio de ***La caída de los dioses***, Bruckmann (Dirk Bogarde) llega en coche a los dominios del barón Joachim. Charla con el chofer de personajes que no conocemos. Además, estas informaciones sólo se escuchan pero no se ven, con lo cual no recordamos nada. Es como si esa escena no existiera. Muchos de los que vieron ***La discreta*** saben hasta qué punto la falta de claridad puede ser frustrante. Las nueve décimas partes de la película son límpidas, no obstante muchas personas no están seguras de haber entendido el sentido de las últimas escenas.

El problema a veces también viene de que el propio pensamiento del autor no queda claro. *«Lo que se concibe bien, se enuncia claramente»*, escribía Boileau [18] en 1674. Y Chaplin [26] añadía 250 años más tarde: *«Si hay un tema tan profundo que no pueda ser comprendido, es que hay una falla en el medio de expresión del artista, o que su brillante tema no era tan brillante»*.

Providence, por ejemplo, comienza por planos: un cartel, el nombre de una finca (Providence), sotobosque, un interior, una mano que tira un vaso y una voz *en off* que jura, una catedral. Después, un anciano perseguido a través del bosque por soldados. Un palacio de justicia. Un helicóptero. Un hombre (Dirk Bogarde) en un tribunal. Un pleito le opone a un acusado llamado Woodford (David Warner). Una mujer (Ellen Burstyn) forma parte del público, ignorándose su relación con los personajes del juicio. Una parte del diálogo se oye en un plano de esta mujer. Luego se ve un cadáver al que están haciendo la autopsia. La mano se sirve algo de beber. Salida del tribunal. La mujer se llama Sonia; lleva al acusado a un restaurante donde se encuentran con su marido, el fiscal. Éste ha perdido el pleito. Después se ve cómo los soldados empujan a personas mayores al interior de un estadio. Más tarde Sonia lleva a Woodford a su casa, dispuesta a entregarse a él. No parece que éste tenga mucha prisa. La voz *en off* comenta la escena. Por fin se ve la cara de la voz *en off*. No se parece a la del cuerpo al que le han practicado la autopsia.

En resumen, en quince minutos, tocamos fondo, *flash-backs*, imágenes, pesadillas, divagaciones, dobles papeles y una voz *en off* sin propietario evidente. ¿Tengo que añadir que este rompecabezas no es de una claridad ejemplar? De hecho es preciso leer el guión de David Mercer para comprender el comienzo de la película. En la escena 11 de su guión, el autor da una parte de las claves, en un texto que constituye un buen ejemplo de lo que no hay que escribir en un guión: *«Sobre la cara de Marc Eddington, se escucha la voz* en off *del narrador, pronto comprendemos que las escenas que estamos presenciando son fragmentos de un libro que el narrador está imaginando. El escritor es el padre de Claud (nota: el fiscal), un viejo señor distinguido y conocido, cuyo cuerpo se va degradando y cuya cabeza a veces se evade, y que bebe demasiado. Durante una noche solitaria, comenta en voz alta la acción de la película —es decir, la del libro que está escribiendo— hablando de sí mismo, mencionando recuer-*

dos, expresando su miedo a la muerte. En ese momento de su trabajo, y soñando con esta novela, que seguramente será la última, utiliza para sus personajes los nombres reales de su hijo Claud, de su nuera Sonia (nota: la mujer del tribunal) y de Kevin, su hijo natural (nota: Woodford)».

«*¿Está tan mal ser escuchado cuando se habla y hablar como todo el mundo?*», preguntaba La Bruyère [85] a Acis, el falso espíritu[5].

Una exigencia fundamental (4): la sencillez

Ya hemos hablado de la sencillez al tratar acerca del número de personajes. Sencillez no significa ser simplista, de la misma manera que complejo no quiere decir complicado. Sencillez significa que el autor pone todas sus claras de huevo, todas sus posibilidades, en un cuenco, y batiéndolas bien consigue ponerlas a punto de nieve, explotarlas bien. Sólo que el *milking* es una de las cosas más difíciles de conseguir. Roman Polanski [116] afirma: «*Es difícil ser sencillo; cuanto más sencillo se es, al mismo tiempo se es más complicado, pero de una manera profunda y no superficial*». Y Joseph Losey [92] añade: «*la sencillez es el* súmmum *de todo lo que se puede desear, aunque también lo más difícil*». Resultado, la mayor parte de los autores prefieren complicar de manera superficial, añadiendo huevos. Por esta razón florecen los personajes o las subintrigas, que no son más que relleno. Veber en ***Los compadres*** desarrolla un tema magnífico: dos individuos completamente diferentes que se lanzan a la búsqueda de un adolescente, pensando cada uno de ellos que se trata de su hijo. Y naturalmente, no dejan de pelearse por su paternidad. La película empieza con numerosos efectos. Resulta brillante. Desgraciadamente, en vez de tratar el tema de forma exhaustiva —lo cual distaba mucho de ser fácil—, de explotar al máximo una situación con tanto potencial, Veber añadió una subintriga policíaca que debilita la película. En resumen, hay demasiados huevos y las claras no suben.

Otro ejemplo: hemos visto en el capítulo 7 que la escena del camión de ***En busca del arca perdida*** era una bella escena de *milking*. En el tercer episodio de la serie (***Indiana Jones y la última cruzada***) Spielberg nos vuelve a ofrecer la misma escena aunque ya ha perdido su sencillez. Parece como si nos estuviese diciendo: «¡Ah les gustó la escena del camión! Esperen. ¡ Esta está vez no será un camión sino tres tanques!». En pocas palabras, hay demasiados huevos. La película en su conjunto obedece a eso: guiños de complicidad y afán de emulación. Resultado: carece de la frescura del primer episodio.

5. Con respecto a esa tendencia de algunos seres humanos por sentirse fascinados ante lo complicado, Paul Watzlawick, en ***¿Es real la realidad?*** [154], cuenta la asombrosa experiencia del científico Alex Bavelas. Se trata de una prueba. Dos individuos se hacen proyectar fotografías de células con objeto de distinguir las sanas de las enfermas. La máquina del sujeto A controla correctamente sus respuestas mientras que la del sujeto B las controla de forma aleatoria. Naturalmente, el sujeto A aprende rápidamente a identificarlas, al contrario que el sujeto B. Ambos individuos son invitados, a continuación, a comparar las reglas de discriminación creadas por ellos. A da explicaciones simples y concretas, las de B son más... sutiles y complejas, por no decir absurdas. ¡Lo más asombroso de la experiencia, es que A no rechaza las explicaciones de B. Por el contrario, se ve impresionado por su «halo» sofisticado y hasta tiende a sentirse inferior y vulnerable!

Ambigüedad y ambigüedad

Los principios de claridad y de sencillez no excluyen la ambigüedad. No obstante, hay ambigüedades y ambigüedades. Constituye muy frecuentemente una excusa para no cansarse demasiado. Se dice que el espectador pegará él solo los pedazos. La verdadera ambigüedad no está presente ni en la duda, ni en la confusión. Al contrario. Si queremos crear un personaje ambiguo, hay que proceder por etapas. Se empieza por presentar claramente un rasgo de su carácter. Y sólo cuando ese rasgo ha sido bien asentado se añaden los matices, las sombras, los elementos de duda. Poner todos los colores de una sola vez es confundir ambigüedad y embrollo.

Dos máximas peligrosas

Hay que desconfiar como de la peste de la vieja máxima que dice: «A priori, si eso me interesa, inevitablemente interesará al público». ¿Por qué? Porque es confundir el pensamiento del autor («**eso** me interesa») con su traducción («**eso** interesará al público»). Un autor conoce, siempre, muchos más elementos de su historia que los que comunica al espectador.

En primer lugar, porque no se puede plasmar todo en una obra, y además, porque no siempre se pone correctamente aquello que se pensaba poner. No basta con tener ideas interesantes para interesar al público, hay que saber explotarlas. En resumen, si la traducción del pensamiento no es la adecuada, el público no percibirá aquello que interesó al autor.

Otra máxima peligrosa: «Lo esencial es ser sincero». Cualquiera diría que un artista, o un ser humano en general, puede hacer algo *motu proprio* y no ser sincero. Incluso Claude Chabrol, cuando rueda de cualquier manera ***Doctor M*** o ***Días tranquilos en Clichy***, es sincero[6]. Para no ser sincero hace falta que nos apunten con una metralleta, tener a la Inquisición pisándote los talones, o a un productor explotador detrás de ti. En otras palabras, la sinceridad es un falso problema. Si bien es una condición necesaria para producir una obra de calidad, está claro que está lejos de ser una condición suficiente.

6. Sinceramente podríamos haberle llamado guasón. ¡Chabrol mismo confesó no haber entendido lo que hizo en ***Doctor M***!

Acerca del estilo del texto dramático

Una obra dramática debe describir aquello de significativo que se ve o se oye en una pantalla o en una escena, ni más ni menos, y en un estilo lo más neutro posible. Por lo tanto, hay que evitar los efectos poéticos o literarios. La poesía únicamente tiene cabida en los diálogos. De la misma manera, hay que evitar los comentarios del autor sobre lo que está pasando, las frases —tanto en las descripciones como en los diálogos— que indiquen lo que se supone que tiene que entender el espectador. Por ejemplo: «Él tiene una reacción inesperada: se echa a reír». Si la reacción es tan inesperada, el lector se dará cuenta sin que nadie se lo diga. O también: «Percibimos que Dupont está triste». Si Dupont está triste, hay que mostrarlo y no escribirlo (ver las explicaciones de David Mercer acerca de ***Providence***).

Los efectos estilísticos y los comentarios son terribles encerronas. Efectivamente, facilitan la lectura de un texto dramático, pero desaparecen cuando el relato pasa del texto a representación. Y con ellos puede desaparecer bien un tono, o incluso informaciones importantes que nadie se tomó la molestia de transmitir de otra manera.

Hay que reconocer que un guión bien escrito (es decir, sin efectos literarios) es un producto difícil de leer, más aún que una obra de teatro que, en general, contiene como mínimo descripciones pictóricas (o didascalias). Un texto dramático se recibe con el cerebro cortical y el hemisferio izquierdo, mientras que su representación utiliza el cerebro límbico, que es la sede de las emociones. De ahí la terrible desventaja para la dramaturgia: las obras y los guiones son pésimas maquetas. El día en que la máquina de visualizar de Patrick Bokanowski [19] sea una realidad (ver el capítulo Observaciones Previas), el problema dejará de existir. Los autores dramáticos podrán producir maquetas igual de desarrolladas que las de los arquitectos o los músicos. Pero aún no hemos llegado ahí.

Algunos cínicos sugieren que una vez acabado el guión habría que reescribirlo añadiendo las figuras de estilo, de humor, de ambiente, poesía, en resumen, todos aquellos elementos literarios que harán que el guión sea más agradable y tenga más posibilidades ante los productores y las entidades profesionales. Yo creo que se podría hacer algo mucho mejor: enseñar a los lectores y los responsables a leer un texto dramático árido (ver capítulo 24).

Acerca de la presentación del texto[7]

Puesto que una obra dramática no es fácil de leer, al autor le interesa que sea lo más fluida y legible posible.

7. Sobre todo aquello que afecta a la redacción y a la presentación de una continuidad dialogada; invito al lector a que esté pendiente de la edición de un manual muy completo y bien considerado sobre el tema: ***Savoir rédiger et présenter son scénario*** de Philippe Perret y Robin Barataud [113].

Así pues, en el caso de un guión, hay que evitar las indicaciones técnicas (gran plano, *travelling*, etc.). Su presencia dificulta la lectura, y sobre todo, no es función del guionista planificar la división en escenas del guión. Como, además, hay muchas posibilidades de que el realizador no tenga en cuenta este tipo de indicaciones, es más sutil sugerir un efecto relativo a la escenificación mediante una descripción adecuada. Si, por ejemplo, escribimos: «Una mosca acaba de posarse sobre una mano. La mano la espanta. Ésta pertenece a un tipo de unos cuarenta años, con unos ojos de un azul intenso...», resulta evidente que la escena no será rodada, de entrada, mediante un largo plano general. De todas maneras, ¿es realmente significativo para la historia que tal escena sea rodada en plano fijo o en *travelling* circular?

También se deben evitar las páginas divididas verticalmente, con una columna para la imagen y otra para el sonido y los diálogos. El cerebro humano no puede leer dos cosas a la vez, tiene que elegir. En ese caso, que sea el autor quien imponga el orden de lectura.

Tiempo y energía

«Apresúrese lentamente; y sin desanimarse, retome veinte veces su trabajo: púlalo y repúlalo; en ocasiones añada, y muy a menudo borre».

El precioso consejo de Boileau [18] no sólo vale para la continuidad dialogada en la que, frecuentemente, volcamos todo nuestro esmero. Los autores dedican mucho tiempo a pulir sus diálogos porque es lo más fácil. La intención de partida, la elección del protagonista, el armazón, la sucesión de escenas y la continuidad no dialogada deberían contar con el mismo trabajo, y beneficiarse del mismo número de borradores antes de pasar a la etapa siguiente.

¿Por qué? Porque una buena obra dramática es un producto rico y complejo, casi imposible de realizar de una sola tirada. Requiere de enorme rigor y paciente maduración. Se trata de un trabajo de larga duración. Cualquiera puede, en tres meses, llenar cien páginas de diálogo. Salvo raras excepciones, ni se habrá alcanzado el resultado esperado, ni se alcanzará. Un primer borrador, con sus diversos lapsos, su falta de claridad, sería seguramente un interesante objeto de análisis para un psicoterapeuta especializado en el análisis dramatúrgico, como otros analizan sueños[8]. Ese primer texto tiene el inconveniente de ser repelente, por no decir inaccesible, para casi todos los espectadores.

Frank Capra [23] escribe en sus memorias: *«Las escenas de una película no salen por un grifo como el agua corriente. Son creadas por un talento. Por un talento extraordinario. Pero son igualmente el fruto de un inmenso trabajo de escritura y rewriting, nunca exento de momentos de duda y de desaliento; el fruto de la resistencia y de la perse-*

8. Un borrador terminado puede ser propicio al análisis, tal y como lo demostró Serge Tisseron [140] con ***Tintín***.

verancia de un campeón de decatlón. Sidney Buchman merecía haber ganado la medalla de oro por el guión de ***Caballero sin espada****».*

En el momento de repulir es conveniente tener cuidado con lo que podríamos llamar los «viejos restos». De un borrador a otro el autor efectúa cambios, sin comprobar muchas veces si lo que queda es útil y respeta el principio de necesidad. Sobre todo teniendo en cuenta que se ha acostumbrado a la presencia de algunas escenas o de algunos personajes. Y, un buen día, al cabo de varios borradores, se pregunta para qué sirve tal elemento y comprende que se trata de un viejo resto.

Revisar cuantas veces sea necesario una obra sobre el papel implica darse tiempo, mucho tiempo. Naturalmente, es imposible aventurarse a dar un plazo, pero, incluyendo el periodo de maduración, la escritura de una obra dramática podría durar un año y medio, a veces dos o hasta tres. Es una verdad demasiado ignorada, incluso por los propios autores. Espectáculos como el «Maratón de los Guiones», donde se pedía a los participantes que escribieran un guión en tres días —¡cómo si la dramaturgia fuera un número de feria!—, alimentan la idea de que la improvisación y la escritura espontánea tienen su cabida en el mundo de la dramaturgia. No hay nada más peligroso. La dramaturgia no es ni *free jazz*, ni abstracción lírica. De todas las artes, es quizás aquella que exige mayor tiempo y rigor. ¿Cómo explicar, de otro modo, que los pintores y los músicos produzcan centenares, a menudo, millares de obras a lo largo de su vida, mientras los dramaturgos sólo crean algunas decenas[9]? Los responsables del mundo audiovisual deberían saberlo y tener más paciencia, exigencia y prodigalidad con los autores.

El tiempo es, por otra parte, un formidable aliado. Una obra dramática madura sola, o más bien somos nosotros los que al poner distancia maduramos con respecto a la obra. De esta manera, un autor puede escribir varias obras a la vez, o pasar de una a otra, u olvidarse de una trabajando en otra. O incluso tener otros empleos. Es una de las ventajas de esta profesión.

Revisar también consiste en hacer leer los diferentes borradores a diversas personas, o en contar la historia a otros cuando se presenta la oportunidad. Es un excelente ejercicio. Pagnol afirma que consiguió solucionar los problemas de estructura de ***César*** contando la película a una anciana moribunda, tan moribunda que no pudo esperar a que terminara la película.

Señalaremos, finalmente, que Boileau no se limita a sugerir múltiples reescrituras. Invita al autor a no desanimarse, y tiene razón. Un autor, incluso uno consagrado que empieza una historia personal se siente entusiasmado, y pronto la excitación de partida desaparece dejando paso al desaliento, cuando no a la autoflagelación. Chéjov [138], que regularmente leía y corregía las obras de sus colegas —¡Chéjov pionero de la escritura *doctoring*!—, escribió en 1901 a Gorki unas líneas que van dirigidas a todos los autores: *«Te lo ruego, termina tu obra. Tienes la sensación de que no toma el cariz deseado, pero no prestes atención a tus sensaciones, son engañosas. Es normal que no guste una obra en el momento en que se escribe. Es sólo después cuando se llega a apreciarla».*

9. El récord mundial como autor dramático más prolífico lo tiene Lope de Vega, que pretendía haber escrito más de mil obras, aunque los historiadores sólo se ponen de acuerdo en autentificar trescientas de las quinientas que nos han llegado con su nombre. No sólo la mayor parte no son obras maestras, sino que estamos lejos, con estas trescientas, del número medio de obras producidas por un pintor o un músico.

Para conseguir el éxito

Finalmente, para los aficionados a las recetas, he aquí aquellos ingredientes que me parecen indispensables para conseguir un bizcocho sabroso:

1. Pensar en el espectador.
2. Saber lo que se quiere decir o mostrar.
3. Dotar al protagonista de un objetivo claro, único e inquebrantable.
4. Pensar en los obstáculos internos o de origen interno.
5. Evitar las facilidades (tanto para el autor como para el protagonista).
6. Conocer el clímax desde el comienzo del relato.
7. Construir un *crescendo*.
8. Querer, aceptar y comprender a todos los personajes.
9. Respetar la unidad de acción.
10. Evitar la sucesión de *sketchs*.
11. Hacer las cosas con sencillez y explotarlas.
12. Utilizar la ironía dramática.
13. Pensar en clave de comedia.
14. Mostrar más que decir.
15. Construir las partes como el todo.
16. Pensar en clave de conflicto y confiar en las emociones.
17. Tomarse el tiempo necesario y reescribir.

Por supuesto, todo es cuestión de cantidades. Se puede prescindir de algunos elementos mientras se respeten otros. Si tuviera que citar los ingredientes realmente indispensables, aquellos de los que no se puede prescindir sin correr graves riesgos, citaría: 1.º querer a sus personajes; 2.º hacerles vivir el conflicto (sobre todo al protagonista); 3.º trabajar la preparación-recompensa.

18
Escribir para la televisión

«Sería deseable que aquéllos que controlan la televisión tuvieran la obligación de verla».
(Emmanuel Berl [11] en 1954)

«Marc escribía rápido, respetaba los plazos... Hasta ahí fantástico, con una condición: no tener ambiciones (...) Otros hacían sartenes, tractores, o tablas de windsurfing, la tele producía imagen, historias en imágenes y él era un eslabón más de la cadena, y guardaría su buena posición para siempre con una sola condición: acatar, seguir trabajando..., y no dárselas de artista».
(*Haute-pierre*)

Empecemos por distinguir dos grandes categorías entre las ficciones televisivas: las creadas específicamente para la televisión (series y telefilmes), y las que no lo son (películas de cine, obras de teatro, óperas, etc.) Dado que, recordémoslo, la televisión no es un arte propiamente dicho, sino una herramienta técnica de difusión ¿qué tienen en común un videoclip, un anuncio publicitario, un debate, un encuentro deportivo, un concurso, una serie, un documental, la lotería o las noticias? Nada, salvo el sistema de difusión.

Las que nos interesan aquí son las ficciones específicamente concebidas para la televisión, y concretamente las series. Desde un punto de vista técnico la escritura de un telefilme es muy similar a la de una película, incluso, hasta cualitativamente. ***El diablo sobre ruedas, La fracture du myocarde, Mi hermosa lavandería, Padre padrone, Parents à mi-temps,*** o el ***Don Juan*** realizado por Marcel Bluwal no desmerecen con respecto a la mayor parte de las películas para la gran pantalla. Recordemos igualmente que se vienen creando especialmente para la televisión obras «dramáticas» de excelente calidad, a caballo entre la película y la obra de teatro. Es el caso de ***Marty*** o de ***Doce hombres sin piedad.***

Este capítulo pretende analizar las especificidades (técnicas, comerciales, artísticas) de la televisión con relación al cine y al teatro, y ver cuál es su influen-

cia sobre la escritura televisiva. Igualmente anima a ser ambicioso, a decir que no, y «a dárselas de artista».

Un público diferente

Un autor teatral o de cine conoce las condiciones en las que el espectador recibirá la obra. Estará sentado en una sala oscura, y no hará más que una cosa: ver y escuchar la obra. Si el autor lo hace bien, el espectador ni siquiera podrá pensar en otra cosa.

Para el autor televisivo, el problema se complica. Muchos telespectadores charlan, cocinan, se duermen, comen, van y viene, leen, o hacen el amor ante el televisor.

Segunda diferencia de actitud: el espectador de una obra de teatro o de cine ha tenido que hacer un esfuerzo, se ha desplazado y ha gastado una cierta cantidad de dinero. Es totalmente normal que espere una recompensa a su esfuerzo. Como se dice vulgarmente, quiere que el espectáculo esté a la altura de lo que ha pagado. El telespectador, en cambio, no se mueve de su casa, y el gasto es una cantidad ridícula (además de indirecta) No es de extrañar que sea menos exigente que el primero.

¿Qué se puede hacer? ¿ Cómo escribir teniendo en cuenta la falta de atención y de exigencia del espectador? Veamos dos posibilidades:

1. Se tienen en cuenta estas diferencias y se escriben historias fáciles y, sobre todo, llenas de tópicos, que hacen que el telespectador no se pierda aunque se haya ausentado diez minutos, y que no le cueste esfuerzo seguir la historia. Es lo más corriente, sobre todo en el caso de las series. ***Navarro*** es un buen ejemplo, entre otros muchos. La mayoría de los episodios acumulan situaciones ya vistas en otra parte. Es la ficción ideal para la gente que quiere comer o charlar delante del televisor. Siendo honesto, tengo que decir que algunos episodios de ***Navarro*** se salvan de esa desidia general. Es el caso, en concreto, de un episodio titulado ***Comme des frères,*** que cuenta, sin apenas tiempos muertos, la toma de rehenes en una comisaría. Pero es una excepción en la tónica habitual.

En cuanto a las telecomedias, se confía tan poco en la calidad del humor que se añaden risas de fondo. ¡Terrible reconocimiento de incompetencia! Se condiciona al espectador a reír, un poco como a las ratas de laboratorio[1].

1. Hay que decir que es una práctica típicamente europea. La mayor parte de las telecomedias americanas se graban con público. Cuando se difunden en Europa, es difícil darse cuenta, ya que el doblaje de las telecomedias americanas sustituye las risas auténticas por risas de fondo. Los productores de ***Maguy*** intentaron, al comienzo de la serie, grabar los episodios con público. Pero rápidamente se dieron cuenta que esto planteaba muchos problemas. En primer lugar, es necesario que los guiones sean francamente divertidos. A continuación, necesita más tiempo que el de un rodaje normal, lo cual sale más caro. Por último es necesario que los actores conozcan muy bien sus papeles y que los cámaras tengan experiencia en este tipo de rodaje. Demasiados contratiempos para ***Maguy,*** que rápidamente volvió a la «seguridad».

Esta primera actitud genera un círculo vicioso: la falta de atención del telespectador implica una dejadez en la escritura que no hace más que alimentar la falta de atención. ¿Hasta dónde se puede llegar así? Respuesta (provisional): hasta ***Voisin voisine,*** serie reservada a los insomnes (o a los humoristas valientes), en la que los actores, sin ninguna directriz, tenían la misión de rellenar.

2. O en otro caso, se dejan de lado estas diferencias, pensando que una historia rigurosa captará la atención del telespectador. Por incompetencia, pereza, codicia o falta de tiempo, los autores y los productores de televisión rara vez se imponen esta exigencia aunque, a veces, ocurre. El ejemplo tipo: ***Colombo,*** cuyos episodios están lo bastante bien escritos como para que sea peligroso perderse cinco minutos. Veinte años después de su creación, no es casualidad que ***Colombo*** siga teniendo el mismo éxito y sea el comodín de las cadenas cuando quieren recuperar audiencia. En el ámbito de la telecomedia hay otros dos ejemplos que ya he mencionado: ***The odd couple*** y ***The Peter principle,*** cuyos episodios están lo suficientemente bien escritos como para ser grabados con público.

Naturalmente, ***Colombo, The odd couple*** y ***The Peter principle*** no son los únicos casos. Series como ***Alfred Hitchcock presenta, Los invasores, L'instit, La casa de la pradera, Le prisonnier, La cuarta dimensión, La souris du Père Noël, Vidocq*** entre otras hacen honor a la televisión. Y el secreto es siempre el mismo: conflicto, humor, preparación, ironía dramática, etc.

Un medio extraordinario

Dejaré a los sociólogos o a los elitistas la tarea de distinguir entre el público culto del teatro o el joven público del cine y el cansado e inculto público de la televisión. Hemos visto que una obra dramática basada en la ansiedad y la frustración puede seducir a todo el mundo, joven o viejo, inculto o culto. Cuando Bergman (***Secretos de un matrimonio***), Comencini (***Las aventuras de Pinocho***) o Hitchcock (***Alfred Hitchocock presenta***) escriben para la televisión, no menosprecian a su público. La televisión no es, en sí misma, un medio degradante, sino más bien al contrario. Es un medio extremadamente democrático, y una herramienta poderosa. Incluso Beckett escribió obras de teatro especialmente para la televisión (***Dis Joe, Quad,*** etc.). Lo que puede parecer degradante, es la forma que tiene la mayor parte de la gente de televisión de utilizar dicha herramienta.

Condiciones de trabajo industriales

Todo el mundo sabe que la dramaturgia es a la vez un arte y un negocio. Para montar una obra teatral, una película, una serie de TV, hace falta mucho dinero y es normal que los inversores quieran recuperarlo. Si existe un problema entre arte y negocio, es un problema de dosificación. Las condiciones que el

mundo de la industria impone a la televisión son más numerosas y gravosas que las que impone al teatro o al cine. Veamos algunos ejemplos.

Un autor teatral o cinematográfico puede hacer durar su obra el tiempo necesario. Si tiene que añadir cuatro minutos, porque siente la necesidad, lo hace. Esta libertad no existe en la televisión. Sobre todo con las series. Para sus episodios, un autor debe elegir una duración fija y su «elección» es muy limitada (en general 26, 52 ó 90 minutos).

Los dibujantes de cómic se encuentran con el mismo problema. Por razones económicas, se les impone un número limitado de viñetas. Como rara vez tienen el tiempo o la energía para planificar sus álbumes, muy a menudo se dan cuenta de que sólo les quedan dos viñetas para acabar la historia. Ello da lugar a finales de álbum muy condensados o elípticos (un ejemplo es ***Vuelo 714 para Sidney*** cuyo final es muy confuso).

Otra dificultad: la falta de tiempo y de dinero para escribir. En el capítulo 17 ya me he referido a la necesidad de tiempo de un autor dramático. Paradójicamente, y salvo excepciones, los responsables de las cadenas no tienen prisa a la hora de decidir si producen o no una serie, aunque una vez que lo han decidido, los textos tienen que estar listos para el día siguiente. ¿Incompetencia o fatalidad?

La ficción televisiva sufre de lo que se podría llamar el síndrome de Procusto, nombre del salteador legendario que acortaba a la gente más alta que él y estiraba a los más pequeños. Es decir, que la televisión tiende a favorecer las ideas mediocres, en detrimento de las audaces. Y eso por dos razones:

— Los responsables piensan que para atraer a un público amplio hace falta contar con el beneplácito de aquéllos poco dados a escandalizar. Ahora bien, es el modelo sintético el que debería ser consensuado, y no las ideas o los temas.
— El número de participantes (guionistas, directores artísticos, productores, programadores e, incluso a veces, actores) es alto. Las ideas elegidas dependen por lo tanto del mínimo denominador común.

A ello habría que añadir la incompetencia y la arbitrariedad de algunos destacados responsables, sobre los que nos seguimos preguntando cómo llegaron al puesto que ocupan; aunque este fenómeno también se da en el teatro y en el cine. En realidad está presente en todas las actividades humanas que conllevan poder.

¿La madre de la invención?

Todas estas dificultades influyen sobre la calidad artística de las obras, y la gran mayoría provienen del carácter fuertemente industrial de la ficción televisiva. Para consolar a los autores, los productores de televisión afirman a veces que *«la dificultad es la madre de la creación»*, y que estas pequeñas dificultades son estimulantes. Lo cual requiere un comentario.

En primer lugar, no estoy seguro de que esa famosa afirmación se aplique a la dramaturgia. Cuando se trata de inventar el ferrocarril o la electricidad, la dificultad es seguramente un acicate. Pero cuando un autor empieza una obra y toma sus decisiones iniciales, tiene ante sí tal cantidad de dificultades —de las que no hemos dejado de hablar en este libro— que no necesita más. Tal vez el día en que los autores dramáticos sean capaces de controlarlas todas, sea conveniente imponerles algunas suplementarias. Pero todavía no hemos llegado ahí.

Además, hay dificultades y dificultades. Verse obligado a escribir un episodio de 26 minutos es una disciplina de la que se puede salir más o menos airoso. Pero yo he presenciado cómo un productor de culebrones exigía a sus autores que dejaran de hacer llorar a los personajes. Simplemente, porque un actor que llora destruye su maquillaje. Si hay que hacer una segunda toma, es necesario retocarlo, lo cual retrasa diez minutos el rodaje. ¡Y perder diez minutos al día en un trabajo en cadena, es inaceptable!

He aquí un ejemplo de cómo las condiciones industriales de producción inciden sobre la calidad dramática de una obra. Sinceramente, un culebrón sin lágrimas ¿es un culebrón? Se puede citar otro ejemplo, más general y más preocupante: los episodios de las series americanas cuya estructura depende cada vez más de los cortes publicitarios.

Relación con el teatro y el cine

Seamos honestos, la ficción televisiva no es tan rica en potencial como sus mayores. Se asemeja mucho al cine, aunque no dispone de los mismos medios. Dicho esto, no es únicamente una desventaja. Al contrario. La imposibilidad de proponer escenas de riesgo y efectos especiales puede obligar a la televisión a interesarse un poco más por la psicología de los personajes, y algo menos por la espectacularidad. Ya hemos visto que se podía contar una historia apasionante en las escalinatas de un palacio griego. Pero cuando lo que persigue es asemejarse al teatro, ahí se echa en falta la presencia mágica de los actores.

Para colmo de males, un telefilme no puede beneficiarse del boca a boca del que se benefician las obras de teatro o las películas.

Entonces ¿qué le queda a la ficción televisiva que le permita competir con el teatro y el cine? ¿Dispone de una especificidad propia que habría que explotar? La respuesta es sí, y esa especificidad es la serie. El cine o el teatro no pueden contar una historia por episodios. La televisión dispone de los medios para ello y debería aprovecharlos.

Una baza: la serie

Recordemos, en primer lugar, que la serie no es un invento televisivo, sino un invento de los dramaturgos griegos. Más recientemente, a principios de si-

glo, el cine proponía series con episodios cerrados o no (los famosos seriales) para todos los géneros: policíaco, aventuras, melodrama (el predecesor del culebrón), y hasta comedia. Los espectadores podían, cada semana, reírse con las bromas de Boireau, Rigadin o Zigoto. Eran más payasadas que comedias de situación, pero incluían el principio de la telecomedia.

Actualmente, la serie la encontramos en la radio y sobre todo en la televisión. Aunque comprobaremos que no es lo único de lo que se ha apoderado la televisión. En una época, las noticias y los documentales también eran materia de la gran pantalla. Cuando Leni Riefenstahl rueda ***Olympia***, crea el reportaje deportivo con varias cámaras. En la actualidad, en los cines sólo encontramos largometrajes, anuncios y, en menor medida, cortos.

Una utilización industrial de la serie

El peso industrial de la televisión ha llevado a autores y productores a utilizar la serie con fines comerciales. Actúa como una droga: a fuerza de ver a los mismos personajes, llega un momento en que no se puede prescindir de ellos. La serie se utiliza, pues, para «fidelizar a la audiencia». Pero no con objeto de crear una gran familia. El objetivo (y no el medio) es ganar dinero. Uno de los principios de la industria televisiva es serializar, es decir, repetir elaborando productos idénticos. Si la industria televisiva se ha apoderado ávidamente de la serie, no ha sido por casualidad. El único peligro es que las cadenas de televisión no se creen para el espectador, sino para el anunciante.

Una utilización artística de la serie

La serie también puede ser utilizada con fines artísticos, lo cual no es incompatible con el negocio. Una serie bien escrita fideliza tanto, sino más, que una serie mediocre. Pero para que una serie esté bien escrita hay que «dárselas de artista».

La serie tiene una formidable ventaja sobre la obra única: dispone de espacio. Mientras un autor de cine o de teatro cuenta con dos horas para desarrollar una acción y caracterizar a un puñado de personajes, el autor de una serie tiene derecho a decenas, a veces cientos de horas. Precisamente porque necesitaban espacio para sus historias Bergman (***Secretos de un matrimonio***), o Comencini (***Las aventuras de Pinocho***) eligieron la televisión. Desgraciadamente, hay que reconocer que los autores de televisión rara vez aprovechan esta ventaja. Las series en pocas ocasiones explotan el principio de plusvalía (ver el capítulo 7).

Una vez más, conviene distinguir dos tipos de plusvalía: 1.º: los personajes evolucionan. 2.º: los personajes no evolucionan, aunque el espacio es utilizado para enriquecer su caracterización, en lugar de mostrar siempre las mismas facetas. Es bastante comprensible que no sea del agrado del espectador ver cambiar a los personajes (plusvalía n.º 1). Un ser humano que durante 5, 10 ó 40 años mantiene los mismos juegos psicológicos dentro de su entorno, se alegra de ver lo mismo en dramaturgia. La recurrencia psicológica parece, pues, deseable en una serie. Mas no hasta el extremo de hacer *remakes* de cada episodio.

En el momento de crear la biblia de una serie, los guionistas deberían preguntarse qué plusvalía podrían generar gracias a la serie. Puede ser enriquecer una caracterización. O también desarrollar un punto de vista. Una serie es el vehículo ideal para ilustrar un proverbio, por ejemplo. Si se quiere poner de manifiesto que de tal padre tal hijo, o que el dinero es buen criado pero mal amo, o que algo de desdicha siempre es buena, ¿qué mejor medio que una serie de historias que defiendan todas el mismo punto de vista? Es lo que hace Gérard Oury en ***El crimen se paga***. Pero se trata de una película (en *sketchs*) y Oury no dispone del suficiente espacio. Hubiera debido hacer una serie televisiva. Sorprende que Eric Rohmer, gran aficionado a la moral y a los proverbios, no haya escrito una serie para la televisión.

Algunos consejos técnicos para la escritura televisiva

Básicamente, los mecanismos de la escritura para la televisión son los mismos que los de la escritura teatral o cinematográfica: conflicto, caracterización, unidad, preparación e ironía dramática. El lector no tendrá más que consultar el grueso de esta obra. En el caso de los episodios cerrados (telecomedias, series temáticas, policíacas, etc.), ni siquiera hay diferencias en cuanto a la manera de construir la historia. Es preciso simplemente tener en cuenta algunas dificultades, en particular respetar la biblia. Hay un ejemplo detallado de episodio de telecomedia en el capítulo 21. En cuanto a los culebrones, las sugerencias siguientes pueden ser de utilidad:

1. Encontrar un objetivo general para toda la serie, aunque sea muy larga. Se empiezan demasiados culebrones sin que ni los autores ni los productores conozcan lo que va a pasar. Resultado: muchos concluyen más debido a los niveles de audiencia que por razones dramáticas. Si existen varias intrigas paralelas (caso del culebrón), elegir un objetivo general para cada intriga.

2. Elegir un objetivo local para cada episodio. El protagonista de un episodio de una serie puede, eventualmente, no ser el protagonista general de la serie. Si hay varias intrigas, lo ideal es elegir una que predomine en el episodio, y limitarse a mantener las demás.

3. Crear un gancho al final de cada episodio.

4. Si conviven varias intrigas, procurar que se crucen lo más frecuentemente posible, haciendo que una se convierta en el obstáculo de las demás. Ello refuerza la unidad. Para eso, se puede proceder de la siguiente forma.

Se designa cada intriga con una letra: A, B, C, etc., luego se conciben las grandes líneas (los clímax semilocales) de cada intriga. Lo cual nos lleva a varias escenas, que se numeran de la 1 a la 10, de forma que cumplimentamos un cua-

dro de dos entradas. El resultado que se obtiene es algo como esto —lo hemos simplificado para que resulte más claro:

	A	B	C	D	E	F
Episodio 1	1		1,2	1	1,2,3	
Episodio 2	2,3		3	2	4	1,2
Episodio 3	4,5	1	4,5	3		3
Episodio 4	6	2,3,4		4,5,6		
Episodio 5		5	6		5,6,7	4,5
Episodio 6	7		7,8,9	7,8	8	
Episodio 7		6	10	9,10,11	9	6
Episodio 8	8,9	7	11		10	7,8
Episodio 9	10	8,9	12	12,13		9
Episodio 10	11,12,13		13	14	11	10

A continuación, se intenta hacer coincidir las escenas de una intriga con las escenas de otra. Cada escena tiene su protagonista, y éste puede servir de antagonista para la escena de la intriga siguiente. Esto puede dar, por ejemplo: A1 = E2, B4 = D5, o incluso C12 = D12 = F9, etc.

Este método es igualmente válido para construir una obra única con varias subintrigas (estilo ***La jauría humana*** o ***Los niños del paraíso***).

5. Finalmente, una última regla para la escritura de series: dar tiempo, mucho, mucho tiempo, a los guionistas.

[NOTA: un buen número de estas reglas son válidas también para su aplicación a la escritura de series de cómic].

19
La adaptación de novelas

«En el frontispicio de todos los teatros se debería escribir: "que no entre aquí ningún literato"».
(Gustave Flaubert [45])

«Considero que es siempre peligroso extraer un drama de una novela».
(Émile Zola [167])

«No porque utilice palabras, un ritmo verbal e imágenes poéticas debe considerarse al arte dramático desde una perspectiva literaria».
(Arthur Miller [100])

Un intento a menudo vano

La adaptación de novelas constituye una parte importante del trabajo de los autores dramáticos, sobre todo en el cine. Los fracasos, tanto artísticos como comerciales, son innumerables, pero siguen obstinados en adaptarlo todo, incluso obras maestras de la literatura que no están hechas para la dramaturgia.

Un estudio exhaustivo sería muy beneficioso, aunque es posible que el cine francés sea el mayor especialista en adaptaciones literarias. Con respecto al cine italiano, es bastante evidente, nunca ha tenido mucha relación con su literatura. Los americanos adaptan muchas novelas, pero habitualmente se trata de obras menores. Son, igualmente, grandes adaptadores a la pantalla de obras teatrales (desde Eugène O'Neill a Neil Simon). En cualquier caso, los americanos producen tantas películas[1] que buscan temas por todas partes: historias originales, novelas, cuentos, obras de teatro y, por supuesto, la gran especialidad americana: las sagas o *remakes*. Debido a ello, la adquisición por parte de los america-

1. Entre 1984 y 1992 los norteamericanos han producido una media de 503 películas al año, contando las producidas para el cable y el vídeo, pero excluyendo los telefilmes (fuente: «Variety» del 17 mayo 1993). De esta media, 116 no han sido terminadas o distribuidas.

nos de un puñado de películas francesas o italianas no tiene ninguna incidencia sobre la salud del guión francés o italiano.

Este capítulo pretende explicar las razones de este empecinamiento en adaptar las obras maestras de la literatura, poner de manifiesto, analizando las relaciones existentes entre la dramaturgia y la literatura, que no se justifica, y convencer a los autores dramáticos para que escriban obras originales. No obstante, si desean a cualquier precio adaptar un relato corto o una novela, existen medios para salir airoso de la prueba sin perder credibilidad. La última parte de este capítulo está dedicado a ello.

Teatro y cine

Nos interesaremos por la adaptación dramática de las novelas, y no por la adaptación cinematográfica de las obras teatrales, que plantea en general menos problemas. Y, además, ya hemos abordado las razones en esta obra. Por otra parte, se debe precisamente a que los mecanismos del teatro y del cine son en lo fundamental los mismos que la concesión a Jean-Paul Rappeneau y Jean-Claude Carrière del César al mejor guión por su adaptación de ***Cyrano de Bergerac*** resulta absurda. Edmond Rostand les hizo una gran parte del trabajo.

Hay que recordar, no obstante, que contrariamente al cine, el teatro es un arte vivo, y con una ventaja extraordinaria: la presencia del actor. Por ello no necesita de una dramaturgia tan sólida como el cine. La adaptación cinematográfica de algunas obras teatrales puede reservar algunas sorpresas. ***Une journée chez ma mère*** por ejemplo, dependía extraordinariamente de las cualidades de Charlotte de Turckheim que trabajaba sin decorado y sin maquillaje, e interpretaba media docena de personajes a la vez. Al adaptarla al cine, los autores que optaron porque un actor diferente interpretara a cada personaje añadieron una buena dosis de realismo, pero privaron a la obra de lo esencial de su atractivo. Igualmente, los espectáculos de Philippe Caubère, que dependen del fantástico trabajo de su autor-intérprete, pierden gran parte de su impacto e interés al pasar al cine.

Habría que añadir que al revés, es decir, la adaptación teatral de películas es bastante rara. Podemos citar ***Freaks, Garde à vue, Harold y Maude*** o ***Un día en las carreras.*** Dicha adaptación no plantea problemas insalvables. Los plantearía si los adaptadores se empeñaran en adaptar películas de aventuras, llenas de escenas de riesgo, de efectos especiales y de decorados en tierras lejanas.

¿Puede la dramaturgia con todo?

Con anterioridad al siglo VI a.C., las artes —música, poesía, dramaturgia, pantomima, pintura, escultura, arquitectura— al parecer tenían lugar conjuntamente en un único lugar, el templo, y en un único momento, la ceremonia religiosa. La obra de arte era «total». Después, bajo diversas influencias como probablemente la escuela griega de Mileto, las actividades artísticas pasaron progresivamente de lo sagrado a lo profano. Al abandonar el templo, las artes se dispersaron y cobraron auge, cada una por su lado. Después de aquella época «bendecida», y seguramente un poco idealizada, ha surgido una nostalgia que nos empuja a encontrar un arte, un espacio, y una tecnología que permitan reunir a todas las artes. De alguna manera el arte absoluto. Hegel [62] consideraba que el drama es la cúspide de la poesía y del arte. Wagner [151] creía haber encontrado en la ópera lo que el llamaba el *Gesamtkunstwerk*, u obra de arte global. Desde el nacimiento del cine, y aún hoy en día, algunos están convencidos de que es el «séptimo arte» el que mejor cumple con esta función.

Obviamente es exagerado. La música y las artes plásticas, por ejemplo, no se desarrollan en el ámbito cinematográfico como podrían hacerlo de forma individual. Sin embargo, esta idea forma parte del inconsciente cultural de la gente del cine desde hace un siglo, y ha conducido a una gran idea, falsa y peligrosa: el cineasta puede hacerlo todo, transcribirlo todo, restituir todo tipo de ideas, sentimientos o emociones estéticas.

Las consecuencias de este error son diversas: un decorado, un ambiente, un hecho banal, un episodio histórico, la vida de un personaje singular, la obra de un pintor o un poeta... todo es bueno para dar origen a una película. No obstante la consecuencia más extendida es el empeño de muchos cineastas y responsables en adaptar obras maestras de la literatura, cuyas cualidades, precisamente por ser esencialmente literarias, no se pueden trasladar a la pantalla. El ejemplo más famoso es ***Bella del Señor***, obra maestra de Albert Cohen, que los adaptadores llevan años persiguiendo obstinadamente. Por su parte, Kubrick habría intentado adaptar una de las obras más antidramáticas: ***El perfume***, de Patrick Süskind. Indiquemos, a este propósito, que la transmisión de los olores no es el único problema planteado por esta adaptación. El hecho de que una buena parte de la acción suceda en la cabeza del personaje principal, unido a que el protagonista no vive ningún conflicto, habrá generado más de un dolor de cabeza a Kubrick.

La adaptación cinematográfica de las novelas no es ninguna novedad. Antes del cine, el teatro también adaptó mucho, y sigue haciéndolo. Pero últimamente parece que el cine recurre cada vez más a la literatura. ¿Se debe a que los cineastas no tienen nada personal que contar? ¿Se han vuelto perezosos? ¿O tienen miedo de trabajar «sin red»? En cualquier caso, la ilusión de conseguirlo sigue siendo alimentada por el éxito de algunas excepciones: Alejandro Dumas, Margaret Mitchell, Marcel Pagnol, Georges Simenon o Julio Verne... Pero, ¿forman parte de la gran literatura, con cualidades específicamente literarias? Y, aparte de estos casos, ¿cuántos fracasos harán falta para que finalmente comprendan que no están llamando a la puerta buena?

Creo, de verdad, que el cine puede, como el resto de las artes, hacer muy bien algunas cosas y muy mal otras. Lo cual no tiene nada de vergonzoso. Antes que ingeniárselas para considerarlo omnipotente, sería más conveniente explotar mejor sus especificidades, y no empeñarse en inventarse otras.

Una confusión «dramática»

La obstinación por adaptar la literatura a una forma dramática tiene un segundo origen, paralelo al primero. Viene de la idea de que la dramaturgia es una rama de la literatura. Se trata de uno de los dramas más hipócritas del cine y del teatro, una de las razones, entre otras muchas, de la crisis que está viviendo el guión en el cine francés.

Hace veintiséis siglos, se separaron en Grecia (ver el capítulo 11) las dos ramas principales del relato: la poesía narrativa (la epopeya) y la poesía dramática (la tragedia, y más tarde la comedia). Desde entonces no han dejado de alejarse. A pesar de ello, aún hoy en día, se sigue pensando que una es una rama de la otra.

Y, sin embargo, hay importantes indicios que deberían servir para aclararnos la cuestión. Brecht, Esquilo, Ibsen, Labiche, Molière, O'Neill, Racine, Shakespeare y tantos otros no escribieron ni una sola novela. Por el contrario, Borges, Flaubert, Kafka, Nabokov, Proust y tantos otros no escribieron ninguna obra teatral. Naturalmente, hay excepciones. Después de todo, ¿qué razón habría salvado a los propios autores de ser víctimas de esta confusión —cuando no de la fascinación que ejerce el drama? Bastantes novelistas lo intentaron: Camus, Cervantes, Diderot, Voltaire... Algunos dramaturgos también se aventuraron por los senderos del relato corto: Chéjov, Williams... La mayoría se confundieron, y unos pocos (Balzac, Joyce, Zola) incluso lo reconocieron. En realidad, los autores con producciones literarias y dramáticas notables son excepciones (Hugo, Sartre y Chéjov, tal vez) ¿Por qué? Porque no se trata de la misma profesión. Literatura y dramaturgia no utilizan los mismos mecanismos —algunos son comunes, otros completamente diferentes—, por lo que no requieren de las mismas aptitudes.

Diferencias en las formas de recepción

Etimológicamente, «literatura» significa «escritura». Como los dramaturgos se acostumbraron, desde el principio, a dejar por escrito sus obras, se debió considerar que la dramaturgia era, en efecto, una forma de literatura. Con todo, hay una diferencia fundamental entre dramaturgia y literatura: los autores dramáticos nunca escribieron para ser leídos. Contrariamente a los novelistas, ensayistas, escritores de epístolas o periodistas, los autores dramáticos escribieron para que sus textos fueran vistos y oídos. En este sentido, la actividad del dramaturgo está más cerca de la del compositor musical que de la de un novelista. La única desgracia del teatro es utilizar, «para componer», la misma herramienta básica que la literatura: el lenguaje natural, el idioma.

Ahora bien, «leer o escribir» una novela no es, en absoluto, lo mismo que «leer o escribir» un texto para el teatro o un guión. Ya que, recordemos algo evidente, éstos son las bases de un producto final que llamamos obra de teatro o película. Cuando se «lee o escribe» un ensayo, una novela o un manual de instrucciones, se utiliza el lenguaje natural. Cuando se «lee o escribe» una partitura musical, se utiliza el lenguaje musical. Cuando se «lee» (o dibuja) un plano de arquitecto, se utiliza también un tercer lenguaje. Lo mismo sucede con la dramaturgia, que utiliza un lenguaje diferente del lenguaje natural, al que llamaremos lenguaje dramático. Es un lenguaje múltiple. Ciertamente, incluye al lenguaje natural (mediante la exposición y el diálogo), aunque de forma diferente a la literatura, pero además contiene otros lenguajes que le son propios. Volveremos a estos distintos tipos de lecturas en el capítulo 24, dedicado a la evaluación de un texto dramático.

Diferencias en los mecanismos del relato

Es, por lo tanto, la forma de recibir el texto la que establece la diferencia entre la literatura y la dramaturgia. Sin embargo, en los dos casos, se cuenta una historia —ha quedado claro que nos interesamos por la literatura de ficción, novelas, cuentos, relatos, y no por la literatura de ideas de los escritos periodísticos, filosóficos o técnicos. ¿De qué forma esta diferencia en la recepción induce diferencias en los mecanismos del relato?

La literatura exige de su receptor, el lector, dos esfuerzos mentales que la dramaturgia no exige del espectador. El primero es la trascripción lingüística, que consiste en dar un sentido a signos convencionales (las letras) colocados unos a continuación de otros. Es un esfuerzo bastante banal, salvo en el caso de ser analfabeto. El segundo es la visualización, la recreación de las imágenes mentales que la narración genera. Es uno de los atractivos de la literatura, pero es también la razón de las reticencias de mucha gente. Pues si bien hay distracción, en el sentido etimológico del término, se requiere también esfuerzo para generarla. Se trata casi de un acto de creación. El cine y el teatro, en cambio, no nos invitan a hacer ese trabajo. No nos cuentan las cosas, sino que nos las muestran. Las imágenes están ahí, ante nosotros, totalmente hechas, predigeridas. Así pues, el cerebro del espectador no trabaja de la misma manera que el del lector. Está menos ocupado. Es en gran parte la razón por la que la dramaturgia requiere tanto rigor.

No es la única diferencia capaz de provocar tan notables disparidades en el funcionamiento de ambas artes. Contrariamente a una película o a una obra de teatro, una novela puede abordarse poco a poco, y hasta alargarla semanas. Igualmente, permite transmitir muchas más ideas o informaciones narrativas que una película, cuyo equivalente, en este ámbito, sería más bien la novela corta. Todas estas diferencias posibilitan mayor libertad, menor rigor a la literatura —lo cual no quiere decir menos talento, sino talentos diferentes. Un ejemplo entre tantos otros: la unidad de acción, que la novela —al contrario que el drama—, puede permitirse no respetar sin verse penalizada por ello.

Entonces, ¿es que literatura y dramaturgia no tienen nada en común? No, por supuesto. Tal y como hemos visto, en los dos casos se trata de contar la vida de los seres humanos. Si hay drama (en sentido amplio) en la vida, no hay razón para que no lo haya en las novelas. Precisamente por eso algunas obras literarias consiguen buenos resultados en el cine. Pero no, como muchos cineastas creen, porque su lectura evoque imágenes. Todas las novelas evocan imágenes, es una de las características de la literatura. Además, el cine no es un arte de la imagen, sino un lenguaje. Si algunas novelas se adaptan bien al cine o al teatro, es simple y llanamente porque contienen al menos un relato simple y unitario, y se presentan bajo la forma de acciones conflictivas, y no de pensamientos o impresiones, lo cual dista mucho de ser el caso de todas las novelas, a pesar de que ello pueda conducir a reducciones horribles. ***Moby Dick***, la larga novela metafísico-poética de Hermann Melville, llena de monólogos interiores y disgresiones abstractas, se convirtió en una película de aventuras.

En cualquier caso, hay una cosa que no se percibe en la pantalla: la especificidad literaria, todo aquello que está vinculado a la poesía de la lengua escrita y a su forma de recepción. Y eso no sólo incluye la belleza de estilo. Existen maneras de presentar las cosas en literatura que no son adaptables. Billy Wilder [160] nos da un buen ejemplo: «*Hay en Chandler una frase sobre un anciano muy rico... Está sentado, rodeado de orquídeas y de plantas carnívoras, tiene pelos en las orejas, pelos "lo bastante largos como para que se enrede una polilla". La idea es maravillosa, pero desgraciadamente no es trasladable a la pantalla*». Por esta razón la adaptación cinematográfica de una novela no podrá nunca tener el mismo sabor que su original. Ahora bien, y de manera paradójica, es precisamente buscando reproducir ese sabor como los cineastas realizan las adaptaciones.

Es lícito preguntarse qué interés tiene trasladar al cine o al teatro una obra que ya demostró su valía bajo otro formato. Hitchcock [66] afirma a Truffaut que es ridículo —toma el ejemplo de Dostoïevski. Kundera [84] comparte esa opinión cuando escribe ***La inmortalidad*** de tal forma que sea imposible adaptarla: «*Puesto que la parte esencial de una novela, es lo que sólo se puede decir en una novela, en toda adaptación no queda más que aquello que no es esencial*».

En resumen, si alguien quiere conocer una historia narrada por Cohen o Süskind, no tiene más alternativa que leer la novela. Por su propio bien, ya que la película, aunque la dirigiera Stanley Kubrick, nunca tendría el sabor del texto literario. Así pues, los novelistas contemporáneos deberían, imitando el ejemplo de Kundera, resistirse a los oropeles del cine e incitar a los cineastas a no ser simples imagineros, y escribir guiones originales. Por el momento, los novelistas se frotan las manos, y sus editores también. No se dan cuenta de que a largo plazo esta actitud sólo aleja al público de la literatura. Un día las novelas dejarán de escribirse para ser leídas, sólo serán adaptadas a la gran pantalla. ¿A qué precio para nuestras sociedades?

[NOTA: se podría responder que, a pesar de sus opiniones, Hitchcock adaptó algunas novelas y relatos cortos. Y es cierto. De sus 53 películas, 27 son adaptaciones de obras literarias (y una quincena de obras teatrales). Pero todos estos textos son de una calidad literaria limitada. Hitchcock nunca lo intentó con Borges, Joyce o Proust. Además, tampoco le importó adaptar las obras según su conveniencia. Entre el guión de ***Los pájaros*** y el relato de Daphne du Maurier, sólo hay en común el título y las premisas].

Algunas pautas técnicas para la adaptación

Para aquellos autores que deseen, a pesar de todo, adaptar un relato corto o una novela puedo proponer algunas pautas y reglas de sentido común —que lógicamente se derivan del modelo sintético y de la metodología descrita en este libro.

1. En primer lugar, empezar por preguntarse acerca de las motivaciones que empujan a uno. Si lo que se pretende es compartir el entusiasmo por un libro, en ese caso no hay que adaptarlo al teatro o al cine, hay que animar a la gente a que lo lea (acabamos de ver las razones). Pero también se puede ser sensible al punto de vista o a uno de los puntos de vista de la novela. La primera etapa consiste, por lo tanto, en identificar aquello que atrae, y las razones de dicha atracción.

2. Ser consciente de que una novela es, en general, demasiado larga para hacer una obra dramática de 2 horas. Es necesario hacerse a la idea que no se podrá contar todo y que habrá que efectuar algunos cortes.

3. Ser consciente de que las imágenes no bastan para hacer una obra dramática. Son necesarios intriga y conflicto.

4. Hitchcock y algunos otros sugieren leer el libro una o dos veces, luego dejarlo de lado, y volver de nuevo mucho después, una vez que el armazón de la obra esté bastante adelantado.

5. Elegir como protagonista al personaje que viva más conflicto y que permita transmitir el punto de vista seleccionado. Elegir preferentemente los conflictos dramáticos, es decir, los que pueden ser representados mediante acciones. Si la novela cuenta la historia de un poeta mudo que se plantea por qué no consigue escribir, sería mejor renunciar.

6. Asignar a dicho protagonista un único objetivo.

7. Mantener únicamente las escenas en las que los personajes constituyen obstáculos, directos o indirectos, para ese objetivo, es decir, las que respetan la unidad de acción.

8. Cortar escenas enteras de la novela antes que mantenerlas todas aunque más cortas. Porque David Lynch no pudo o no quiso hacerlo, la saga de Frank Herbert, ***Dune***, se convirtió en la pantalla en una sucesión de cortas viñetas. Para aquellos espectadores que no hayan leído el libro, la película habrá resultado; para los que sí lo hayan leído, será una acumulación de ilustraciones que no se corresponden con la visión que tenían de la novela.

9. Reescribir los diálogos. Una buena solución puede ser olvidar decididamente diálogos de la novela y dialogar uno mismo la continuación no dialogada.

20
Escribir para los niños

«Cuando un niño se siente angustiado, no se debe hablarle sobre ello directamente, hay que decirle: "Ven, te voy a contar una historia"».
(Bruno Bettelheim [15])

«Creo que, de manera general, no se puede hacer nada bueno en la vida si no hay un interés por los niños. Por otra parte, el teatro es un arte excesivamente infantil».
(Jérôme Savary [127])

«...a pesar de los evidentes éxitos de algunas compañías, nunca se ha reconocido en Francia la importancia de las creaciones destinadas a los niños...».
(Antoine Vitez [150])

«He creado esta historia – sencilla, sencilla, sencilla —para enfurecer a la gente— seria, seria, seria —y divertir a los niños— pequeños, pequeños, pequeños».
(Charles Cros [35])

En esencia, los mecanismos del relato infantil son los mismos que los del relato para adultos o adolescentes. Hemos tenido la oportunidad de comprobarlo en multitud de ocasiones, además de citar, como ejemplo, obras para niños. Incluso hemos visto que los cuentos, que escapan a toda influencia de estilo o a las digresiones literarias, cuentan con estructuras bastante próximas a las de las obras dramáticas. Este capítulo hace referencia a algunas técnicas generadas por la diferencia de público, aunque pretende sobre todo proponer pautas de reflexión dirigidas a todos los autores dramáticos, y no sólo a aquéllos que quieren escribir para los niños.

Invito a los interesados por el tema a leer ***Psicoanálisis de los cuentos de hadas*** [15] de Bruno Bettelheim, ***L'interprétation des contes de fée*** [47] e ***Interprétation d'un conte: L'âne d'or*** [48] de Marie-Louise von Franz; aunque algunos han expresado reservas, más o menos justificadas, sobre la pertinencia de estas obras.

Sin embargo, en primer lugar, nadie está obligado a considerarlas verdades absolutas. Además, tienen el mérito de aportar interpretaciones acerca del cuento muy instructivas. El libro de Bettelheim ayuda, entre otras cosas, a comprender la psicología infantil (e incluso la del ser humano), y los De Franz abordan las relaciones entre el cuento y el inconsciente colectivo, lo cual no obliga al lector a estar de acuerdo con las teorías de C.G. Jung.

Entre los grandes clásicos destaca el de Vladimir Propp ***Morfología del cuento*** [118]. Tiene la ventaja de ser muy estimulante, da ideas a quien desee escribir, y además es innegable su importancia histórica. Propp forma parte de los formalistas rusos, cuyas teorías, nacidas en la década de 1920, han influido en varias corrientes filosóficas y literarias, entre las que se encuentra el estructuralismo. Es hasta muy probable que algunas de las ideas de mi libro vengan indirectamente de Propp. En dicha obra, nos demuestra que los temas se repiten en los cuentos, y que existen vínculos estructurales entre las diferentes partes de un relato. El problema es que Propp reduce los cuentos a una fórmula matemática a la que añade tal cantidad de matices y excepciones que se termina por dudar de la fórmula. Así mismo, no se interesa por las razones de esos motivos recurrentes, ni por su significado. Propp se limita a ponerlos de manifiesto, dejando en manos de otros los estudios históricos, mitológicos o psicológicos sobre los cuentos. El resultado es un poco árido.

Comencemos por algunas constataciones.

El tema de la calidad

Está bien visto criticar las obras destinadas al público infantil sin haberlas visto. Y esta agresividad ciega se focaliza, frecuentemente, en los dibujos animados de la televisión. Es cierto que algunos muestran tal pobreza y mediocridad que provocan consternación, pero otros son extremadamente esmerados, útiles y amenos. El mismo balance puede hacerse acerca del teatro. Muchas obras destinadas al público infantil, tanto con actores como con marionetas, están basadas en la espectacularidad, predomina lo llamativo, y se preocupan bastante poco por transmitir sentido. Y aquéllas que pretenden decir algo caen, a veces, en un torpe didactismo. Recordemos que los espectáculos para niños no tienen siempre lugar en los teatros. Hay muchas compañías que visitan parvularios y proponen obras que, en ocasiones, dan vergüenza a los profesores. Con todo, al lado de este panorama hay éxitos evidentes. Algunos, como los espectáculos de los ***Trois chardons*** son muy conocidos; otros, por razones que vamos a analizar, lo son menos.

En realidad, es muy difícil evaluar la calidad general del repertorio destinado a los niños. Las obras dramáticas destinadas a los adultos tampoco son más brillantes. De las ciento veinte películas que el cine francés produce anualmente ¿cuántas merecen pasar a la Historia? Y, sin ser tan ambicioso, ¿cuántas nos han, simplemente, distraído?

Hay, no obstante, una cosa que salta a la vista: no se presta mucha atención al repertorio destinado a los niños. Los medios de comunicación hablan poco o mal, los intelectuales lo desdeñan, los políticos hacen lo mínimo, y los padres lo utilizan como canguro. En resumen, los implicados, excluyendo a los propios niños (autores, responsables, periodistas, padres, políticos, etc.) dedican más tiempo, dinero y energía a la producción para adultos.

Por ejemplo, ¿cómo se explica que se presenten tan pocas obras teatrales para niños? ¿Cómo se explica que en Francia los CDNJP (Centros Dramáticos Nacionales para Público Joven) reciban menos subvenciones que los CDN (Centros Dramáticos Nacionales)? Maurice Yendt [165] apunta que, entre 1981 y 1988, en Francia la política adoptada por los distintos responsables del Ministerio de Cultura con relación al teatro infantil ha sido la de la indiferencia. ¿Cómo se explica que las revistas destinadas a las programaciones televisivas dediquen tanto espacio a las películas para adultos, y tan poco a las destinadas al público infantil? Cuando programan en televisión dibujos animados tan logrados como ***Les contes de la nuit*** o ***La souris du Père Noël*** nadie lo menciona.

Otro ejemplo esclarecedor: en Francia una revista como «Télérama Junior», que supuestamente se dirige a un público entre 9 y 13 años, no se molesta, a imagen de su hermana mayor «Télérama», en enumerar los programas infantiles. En el caso de las series de dibujos animados, como ***Corentin, The dream stone*** o ***Orson et Olivia***, se limita a dar el nombre de la serie. Nada en cuanto al número del episodio, su título, y para qué hablar de un pequeño resumen. Si las revistas destinadas al público infantil se preocupan tan poco por ellos, ¿quién lo va a hacer?

«La crítica del público joven nunca asesina. escribe Jean-Marie Nazarenko [107] *Nunca va a ver los espectáculos (o rara vez), no habla de los mismos (se limita a un breve comentario de prensa), no defiende los que le han gustado (...). Y para terminar, salvo dos o tres excepciones, se ve comprimida, mutilada por los periódicos que las publican, reducidas, la mayor parte de las veces, a una minúscula columna...»*. Y Yendt [165] añade: *«...tal y como vemos todos los días, los grandes medios de comunicación no conceden más que un interés muy limitado a los problemas específicos y a la expresión personal de niños y jóvenes. En el mejor de los casos, acceden a concederles algunas, muy raras, rúbricas siempre "especializadas", cuidadosamente censuradas y esterilizadas»*. En una palabra, no se puede decir que lo tengan fácil los padres preocupados por llevar a sus hijos al teatro, o por elegir mejor lo que ven en la televisión.

Múltiples causas

Pueden ser varias las causas de esta falta de calidad y de atención.

La primera es que escribir para los niños, habida cuenta de los problemas de difusión y del poco interés que ello suscita, no da para vivir. Con respecto a la televisión para niños, Guillemette Mounier [105] recuerda que *«los niños, si tene-*

mos en cuenta su número, no representan más que un público reducido, comparado con la "opinión pública", con un tipo limitado de publicidad: juguetes o alimentación... Pocos ingresos, por lo tanto, para las cadenas sujetas a los imperativos comerciales, lo cual se traduce en pequeños presupuestos para los programas infantiles».

Por otra parte, no son sólo los programadores, los periodistas o los representantes políticos los que descuidan al público infantil, pocos autores lo consideran digno de interés. Existe una palabra para describir una manera de actuar poco seria: chiquillada. Como si lo que hace un niño no expresara una necesidad que deba ser tomada en serio. Para mí, por el contrario, todo es importante en el niño. Eso no quita para que nos riamos, y ya hemos visto que reírnos de una cosa puede ser una manera de respetarla. Eso significa que dirigirse a los niños está lejos de ser «una chiquillada».

De todas estas razones se desprende que aquellos autores que deciden escribir para el público infantil rara vez lo hacen por casualidad. En el origen de los grandes clásicos para niños siempre encontramos una razón no profesional. Beatrix Potter creó ***Perico el conejo*** para distraer a un niño enfermo. Jean de Brunhoff creo ***Babar*** para sus propios hijos. Henri Dès empezó a cantar para sus sobrinos. Cuando el artista carece de este tipo de motivación, el resultado no siempre es bueno. Jérôme Savary [127] llega a afirmar que en el teatro para niños *«se refugian, a menudo, actores y directores que no consiguen destacar en los espectáculos llamados "para adultos". De resultas, muchos de ellos odian a los niños porque les recuerdan su supuesto fracaso».*

Otros artistas organizan espectáculos para niños con el objetivo de formarles para el teatro. Es el planteamiento de Maurice Yendt [165], que cita a Charles Dullin en 1928: *«Si queremos garantizar la continuidad de nuestro esfuerzo, debemos luchar contra la educación puramente visual que el cine impone a niños y jóvenes. Si no organizamos una campaña activa en favor del teatro, dirigida a las nuevas generaciones, correremos el riesgo de que ignoren nuestro arte y le den la espalda. Es importante crear espectáculos para niños hasta que podamos darles teatro».* Yo no comparto este planteamiento. Hay que hacer teatro para niños, porque los niños lo necesitan ya, ahora, con 4, 6 u 8 años, y no pensando en formarlos para que vayan al teatro en el futuro. Aunque, por supuesto, ambos objetivos no son incompatibles.

Los niños no son semilla de público, son público de pleno derecho. Un público con una necesidad acuciante de dramaturgia, y en particular de comedia.

La edad del público

Otro gran problema: los espectáculos para niños, muchas veces, se inscriben en una creación llamada «para público joven». En 1979, por ejemplo, el Estado Francés creó seis Centros Dramáticos Nacionales para la Infancia y la Juventud (rebautilizados como CDNJP). Sólo que, ¿podemos dirigirnos a un público entre 3 y 12 años como nos dirigimos a los adolescentes? E incluso esa primera categoría se desglosa en muchos tipos de público. Un niño de 3 años no es

sensible a los mismos problemas, ni a los mismos conceptos, que uno de 9. En realidad, un espectáculo infantil debería concebirse pensando en los más pequeños, a sabiendas de que si es bueno, agradará a los más mayores, e incluso a los adultos. Tanto más cuanto que ser accesible a un público de 3 ó 4 años no excluye poseer varios niveles de lectura. ¿A qué padre no le gusta llevar a sus hijos a ver la última película de Walt Disney? La Fontaine [86] decía: *«Sería para mí un sumo placer que alguien me contara **Piel de asno**».*

Algunos artistas (entre ellos Maurice Yendt (165]) se niegan a ver las diferencias entre un espectador de 4 años y uno de 10. Hay que saber que en 1970, Yendt montaba espectáculos para jóvenes que abordaban el sexismo, la guerra, la ecología, la explotación capitalista, etc. En aquel entonces, ¿su público eran los niños? En la Bienal de teatro para público joven de 1993 que Maurice Yendt y Michel Dieuaide organizaron en Lyon, la inmensa mayoría de los espectáculos afirmaban dirigirse a niños de más de 6 años. Cuando sabemos que este tipo de indicaciones lo que buscan es captar al mayor público posible ¿podemos pensar que no gustará a un niño de 4 ó 5 años?

Ahora bien, tal vez sean los más pequeños, a partir del momento en que son capaces de seguir una historia (3 a 6 años), los que más necesidad tienen de obras dramáticas. Es una edad en la que la formación del psiquismo pasa por grandes convulsiones (es, por ejemplo, el final del período de Edipo). Es igualmente entre los 2 y los 6 años cuando el juego simbólico está en pleno apogeo (hacer como si).

Ojos de adulto

Sin embargo, los autores con buena voluntad se enfrentan a un problema que tal vez explique las razones de la carencia: es muy difícil ponerse en el lugar de un niño, y conocer sus necesidades en materia de relato. Un autor que escribe para adolescentes o adultos puede llegar a imaginar lo que experimentará su público guiándose de sus propios sentimientos. Para un autor que se dirige a los niños es mucho más difícil. Un ser humano que está integrando los distintos componentes psíquicos de su personalidad no percibe el mundo de la misma manera que un ser maduro. Esta dificultad puede parecer curiosa en la medida en que todos los adultos fueron en su día niños. Pero la experiencia demuestra que recuerdan muy mal las emociones de la infancia y que, en realidad, se hacen una idea equivocada.

¿Qué hacer entonces? Si la emoción del autor adulto no es fiable, le quedan dos posibilidades: su razón, y la emoción de los niños. Su razón puede permitirle intuir objetivamente aquello que el niño necesita. Es el planteamiento de Bruno Bettelheim en ***Psicoanálisis de los cuentos de hadas*** [15], y de la psicología en general. El autor también puede «probar» sus historias con niños. Es lo que hacen los narradores de tradición oral desde hace milenios. A fuerza de contar sus historias, de añadir elementos en función de las reacciones de su au-

diencia, terminan por saber lo que conviene a su público. Así pues, un gran número de cuentos de hadas clásicos —cuya estela está presente en el mundo entero— se han ido puliendo con el tiempo y la experiencia.

A este respecto, Bettelheim [15] cita un testimonio espléndido, el de la madre de Goethe: «... Él (Goethe niño) *me devoraba con los ojos; y si la suerte de uno de sus héroes favoritos no era de su agrado, lo podía percibir en la cólera que aparecía en su rostro, o en los esfuerzos que hacía para no estallar en sollozos. De vez en cuando, me interrumpía para decirme: "¡Madre eso no es posible! ¡La princesa no se casará con el sastre malvado, aunque mate al gigante!". Entonces, me paraba dejando la catástrofe para la noche del día siguiente. Así es como mi imaginación se veía, a menudo, reemplazada por la suya; y cuando, a la noche siguiente, enderezaba el destino de la heroína en función de sus sugerencias diciéndole: "Tenías razón... he aquí lo que pasó..." estaba tan excitado que hubieran podido escuchar los latidos de su corazón*».

Un público digno

Creo que el infantil es un público digno por varias razones. En primer lugar, un niño no está (aún) limitado por los prejuicios culturales. En segundo lugar, no busca diferenciarse de los demás eligiendo espectáculos herméticos. A la hora de amar o aborrecer un espectáculo, la opinión de los demás no cuenta, sólo cuenta la autenticidad de su sentimiento. Por último, no pierde el tiempo admirando al autor. No hay política de autor con los niños. Esto es tanto más cierto cuanto más pequeño es el niño.

Si se rellena una botella de Château Lafite con un vino corriente, muchos adultos lo encontrarán delicioso. Si se rellena con una mezcla química una botella de zumo de naranja no engañarán al niño. En ***El traje nuevo del emperador***, dos sinvergüenzas hacen creer al emperador que saben tejer una tela extraordinaria que es invisible para los ojos de los imbéciles o de aquéllos que no cumplen con sus obligaciones. El emperador paga una fortuna a los dos para que le hagan una prenda con ese tejido. Por supuesto, le están engañando, y el emperador termina desfilando desnudo ante su pueblo. El éxito es enorme. Hasta que un niño grita: «*¡Pero si no lleva nada!*».

En resumen, hay en el niño una pureza que hace que se entregue íntegramente a la calidad de un espectáculo. Por eso escribir para el público infantil, con las exigencias de claridad, simplicidad, economía y necesidad que conlleva, es una actividad refrescante y una excelente escuela de dramaturgia. Un autor que escribe para el público infantil no tiene porqué dárselas de listo. No escribe para que le doren la píldora, o para gustar, sino para ser útil, para agradar, para realizar lo que Lewis Carroll [24] llama un don de amor. Esto no le impide, en ocasiones, ser torpe. Un autor no puede evitar volcar sus neurosis en lo que escribe. Él es quien tiene que ser consciente y prestar atención. El hecho de dirigirse a los niños le obliga, al menos, a concentrarse en lo fundamental. Por estas razones todo autor debería intentar, al menos una vez, la escritura para niños.

Un público necesitado

Me parece que el niño es un espectador necesitado, en primer lugar, porque su psiquismo está en plena formación y los relatos, tanto sean en forma literaria como dramática, le ayudan en ese proceso. Para más información acerca de esta cuestión les invito a consultar ***Psicoanálisis de los cuentos de hadas*** [15]. Luego el niño al igual que todo ser humano, necesita específicamente de la dramaturgia. Es la única capaz de generar ciertas sensaciones. Ya lo hemos visto: ser a la vez actor y espectador es una experiencia capital. El niño necesita tanto como el adulto explorar sus emociones o dar sentido a las cosas de la vida. Y además, ver un espectáculo en compañía de decenas de otros niños, reír o estremecerse al mismo tiempo, responder a los personajes del guiñol al unísono son experiencias sociales irremplazables. Giraudoux [57], que a finales de la década de 1920 pasó de la literatura al teatro, decía: «... *si bien la novela tiene por objeto aportar a cada corazón de lector, a domicilio, y mediante una suave presión, una indecisión para su imaginación o para el deleite sentimental, hay temas de tal gravedad que es conveniente meditarlos en común, en esas asambleas generales que son los teatros*».

Por otra parte, el niño está doblemente necesitado. Si, como acabamos de ver, se entrega en cuerpo y alma al espectáculo, eso no quiere decir que sea únicamente sensible a su calidad dramática. Al igual que los adultos, la espectacularidad ejerce una atracción nada desdeñable sobre él. Por todo ello es delicado juzgar la calidad de un espectáculo en función de la reacción de los niños. A éstos les puede gustar una película o una obra teatral simplemente por su parte espectacular. Ahora bien, ya hemos visto que la espectacularidad es un pobre placer. Los niños necesitan cosas más densas.

La comedia para niños

Otra necesidad del público infantil: aprender a reírse de sí mismos. En el ámbito de la comedia para niños, la carencia es atroz. Efectivamente, están el circo y los *sketchs* de los payasos. Pero desgraciadamente, muchas de las frases de los payasos están basadas en referencias socioculturales inaccesibles para los niños de corta edad.

No es siempre un simple problema de vocabulario. Es también, frecuentemente, un problema de tema. En el capítulo dedicado a la comedia hemos visto que el payaso se burla de las limitaciones humanas. Sólo que un niño de 5 años no tiene las mismas limitaciones que un adulto. Si se le propone una comedia sobre la idiotez, el adulterio, la enfermedad, la ambición, la guerra, la avaricia, etc., hay pocas probabilidades de que se divierta. Para hacer reír a un niño es necesario hablarle de los problemas que le afectan: el miedo, la torpeza, los celos, la desgracia, el lenguaje. Sin olvidar un gran clásico de la comedia, que inspiró a los más grandes autores (Aristófanes, Rabelais, Les Nuls, etc.): las funciones orgánicas, es decir, lo oral, lo anal y lo genital. Desgraciadamente, demasiados tabúes pesan sobre estos temas.

Un ejemplo más del poco caso que se ha hecho a las obras destinadas al público infantil: la posición de algunos intelectuales (en particular en Francia) con respecto a las películas producidas por Disney y su estudio. Distingamos, en líneas generales, dos actitudes: la de la gente que no se hace preguntas; aquéllos que vieron y se divirtieron con las películas siendo niños, y que les apetece volver a verlas con sus hijos. Y luego, la de algunos intelectuales que acusan a Disney de todos los males: amaneramiento, ñoñez, edulcorante, antropomorfismo, gancho comercial, traición, etc. Jean Tulard, en su ***Guide des films*** [147], describe ***Bambi*** mediante dos adjetivos: «insípido y ñoño». Para una película que cuenta al niño los ciclos de la vida, el comentario es un poco expeditivo. Otros comparan a Walt Disney con la inventiva, la ferocidad y el humor de Tex Avery, genio injustamente subestimado. Ya he dicho que tal comparación era absurda (ver capítulo 9). Como si no pudiera haber más de un rey en el país de los dibujos animados.

¿Y si los unos anduvieran errados al no ser un poco más críticos con Disney, y los otros por olvidar que fueron niños, que no nacieron esnobs, fríos y gruñones, que un niño no es un adulto en pequeñito y, por lo tanto, que no tienen derecho a analizar las obras destinadas para los pequeños con ojos de adulto?

Muchos de los males imputados a Disney son grotescos e injustos. Aquéllos que le acusan de carecer de inventiva es porque, simplemente, no han visto sus cortos. Películas como ***The cookie carnival, Music land, The band concert, Moving day*** están a la altura de los Tex Avery o Max Fleischer de los años de 1930.

Otro gran juicio de valor clásico: «Disney fue brillante en los años 30, después se torció». O también: «Mientras vivió sus películas fueran magníficas, a partir de su muerte horrendas». Así, con ocasión del reestreno de ***Blancanieves y los siete enanitos***, aunque ningún crítico fue a verla, todos escribieron: «Se reestrena la obra maestra de Disney, por la que no ha pasado el tiempo». Si no ha pasado el tiempo, ello quiere decir que ya era vieja en su estreno: en términos generales, es una buena película, algo lenta, con colores insípidos y una banda sonora, a menudo, inaudible. Su reestreno ha permitido hacer justicia a películas más recientes como ***La sirenita*** o ***La bella y la bestia*** que están, completamente, a su altura. Después de todo, no tiene nada de extraño que algunos individuos hayan sabido preservar el espíritu Disney después de su muerte.

Evidentemente, Disney no era un hombre perfecto, mecenas de la humanidad, etc. La mesura se impone también en el otro sentido. Cometió numerosos errores en la adaptación de sus cuentos y Bettelheim [15] es muy severo con él. Su adaptación de ***Caperucita Roja*** está exageradamente edulcorada (la abuela no es devorada, y el lobo tampoco muere). Del mismo modo, bautizar a Cenicienta antes incluso de que se vea obligada a vivir cerca de las cenizas de la chimenea, no matar a los dos primeros cerditos, dar una identidad diferente a los enanitos de Blancanieves son torpezas que privan a los cuentos de una parte de su impacto. Disney adaptó, incluso, fábulas como ***La liebre y la tortuga***, que son más lecciones de moral que de esperanza. Tengamos en cuenta, no obstante, que si Bettelheim [15] se muestra tan severo con Disney es por una razón de otro orden: considera que un cuento debe ser narrado de forma oral, y no ser puesto en imágenes (ya sean animadas o no).

Se puede igualmente criticar el lado comercial, y muy americano, de la empresa Disney, con Mickey hasta en la sopa (ver el capítulo 4). Incluso hemos visto cómo Daisy sustituía a Ricitos de oro (***Ricitos de oro y los tres osos***).

También podemos manifestar nuestra reserva ante la espectacularidad de sus dibujos animados, o ante su vertiente de comedia musical. En ***Cenicienta*** dedica una buena parte de la historia a las maniobras de los ratones. Y en todas sus películas, Disney nunca deja pasar la oportunidad de meter una canción por aquí o por allá, lo cual puede convertirse en un obstáculo. En ***La bella y la bestia***, la escena en la que los campesinos, convencidos por el malvado Gaston, deciden invadir el castillo, es cantada. La música se impone de tal manera que hasta puede hacer olvidar que se está ante una amenaza para el protagonista, y que lo que está en curso de preparación es un crimen.

Wall Disney, a pesar de todo, tuvo la grandeza de interesarse por los niños. Desde ese punto de vista, su filmografía es impresionante. Todas las grandes obras del repertorio infantil han sido adaptadas por Disney —en ***Robin Hood*** se detectan rasgos de ***Roman de Renart***. Únicamente restaban en su palmarés los cuentos orientales, falta que se subsanó con ***Aladino***.

El tema del antropomorfismo

Frecuentemente, se ha echado en cara a Disney el antropomorfismo de sus dibujos. Batalla estúpida donde la haya. Los seres humanos son, inevitablemente, antropomorfistas desde el momento en que toman conciencia de sí mismos. Por otra parte, no ha hecho falta esperar a Disney para serlo. Esopo y La Fontaine lo eran, los autores de ***Roman de Renart*** lo eran, la Biblia nunca ha dejado de serlo. En realidad, la Biblia es sobre todo antropocentrista, y de vez en cuando antropomorfista, como con la serpiente del Génesis. Último ejemplo: los cuentos de hadas eran antropomorfistas mucho antes de que Disney se interesara por ellos.

En realidad, el antropomorfismo de los cuentos de hadas es algo excelente. Al prestar actitudes y pensamientos humanos a los animales, dan testimonio de la existencia del animismo infantil, y permiten, al mismo tiempo, escenificar los problemas humanos poniendo una distancia, una artificialidad, que ayuda al niño a interpretar el cuento a un nivel simbólico y no documental.

Y fueron felices y comieron perdices

En ocasiones, se reprocha a las historias infantiles que terminan demasiado bien. Algunos, por ejemplo, se lamentan de que en su adaptación de ***La sirenita*** Walt Disney sustituye el sacrificio de la sirenita por un final feliz. ¿Es el final

feliz lo que les molesta, o la herejía del cambio, cualquiera que éste sea? En cualquier caso, no ven el mensaje de la película: es decir, que no hay nada de malo en querer abandonar el domicilio de los padres, en resistir a la voluntad del padre, y en querer ser independiente; que no hay nada de malo en desear mucho algo; que a menudo hace falta bregar para poder obtener lo que se anhela, pero que a fuerza de perseverar, se pueden alcanzar los objetivos y crecer. Inútil decir que el mensaje del cuento está lejos de ser ése. En el cuento de Andersen, la protagonista no alcanza su objetivo, sufre para nada y muere.

El problema del final feliz dista mucho de ser reciente. La ***Caperucita roja*** de Perrault termina muy mal. ¿Por qué ese rechazo al final feliz? Tal vez, porque ni las sociedades ni los adultos han sido nunca tiernos con los niños. Sin llegar a la prostitución infantil, se ve a muchos padres que llevan a sus hijos en coche sin ponerles el cinturón de seguridad, o profesores de natación que empujan a sus alumnos al agua, o maestros que encierran a los niños y se burlan abiertamente de ellos. ¿Por qué extrañarse, después, de que autores o pensadores preconicen el *happy end* para los niños?

Después de todo, ¿no es un poco exagerado abordar el fundamento del *happy end* en los relatos infantiles, reclamando una visión más realista de la vida, cuando hay tantas historias destinadas a los adultos que terminan bien? ***El Cid*** o ***La gran ilusión*** tienen todo el derecho del mundo a terminar con un final feliz, y ***La sirenita*** no. ¿Y si el adulto comenzara por ver la paja en su propio ojo? Esta distinción es fundamental, ya que encuentro el final feliz más justificado en el caso de los niños que en el de los adultos. A los primeros, aporta esperanza, elemento esencial para enfrentarse a la vida; a los segundos, normalmente, ilusión. Aunque ya hemos hablado de esto en los capítulos 3 y 4.

Acerca del carácter del protagonista

Los superhéroes (***Batman***, ***Las tortugas ninja***, etc.,) tienen mucho éxito entre el público infantil. Lo cual demuestra que les resultan útiles a corto plazo, aunque ¿para qué? ¿Y qué consecuencias tiene eso a largo plazo? Difícil encontrar una respuesta. Es probable que una historia que invite al niño a identificarse con un ser humano tan desamparado como él le resulte más cercana que aquella en la que el protagonista dispone, desde el principio, de poderes sobrehumanos. En líneas generales, el mensaje de ***Batman*** es: «si fueras un superhéroe, podrías realizar cantidad de cosas» mientras que el mensaje de Pulgarcito es: «harás cantidad de cosas». No es casualidad que los protagonistas de la mayor parte de los cuentos de hadas sean niños, o alguien insignificante, o «enanos». La noción de «enano» o pequeño forma casi siempre parte del título: ***Caperucita roja***, ***La sirenita***, ***Pulgarcito***, ***Poucette et Petit-Pou***, ***Los duendecillos y el zapatero***, ***El enano saltarín***, ***Los tres cerditos***, etc. Quizá por eso una película como ***Cariño, he encogido a los niños***, ha tenido más éxito que su segunda parte: ***Cariño, he agrandado al bebé***.

Dicho esto, parece que los niños al igual que los adultos necesitan de ambas identificaciones: con un superhéroe, y con personajes corrientes. Para los seguidores de Jung son las dos caras del «Hombre Primordial». Ello nos lleva a la idea de que la individualización del ser humano consiste tanto en convertirse en un ser único, como en llegar a ser más universalmente humano.

Relato literario *versus* relato dramático

Bruno Bettelheim [15] hace hincapié en la necesidad de leer e incluso de contar cuentos a los niños, y de no dejarles ver las ilustraciones. Ello permite al niño crearse sus propias imágenes, le obliga a trabajar su mundo imaginario. Es cierto que la dramaturgia presenta el inconveniente de imponer imágenes. Aunque, también, la ventaja de poder generar emociones muy intensas y, quizá, de generar una identificación más fuerte que con la literatura oral.

Bettelheim desaprueba el dibujo animado tal vez por otra razón, la misma por la que recomienda que un padre cuente la historia de memoria: «*... mientras sólo lee, el niño puede pensar que únicamente el extraño —que escribió la historia— aprueba lo que Jack ha hecho al gigante. Pero, cuando son sus padres los que le cuentan la historia, el niño está seguro de que éstos también la aprueban...* ». Es cierto que este problema se plantea también con el drama.

En cualquier caso, es probable que lo ideal sea ofrecer al niño todas las formas del relato: literatura oral, escrita e ilustrada, películas con imágenes reales, dibujos animados, obras para marionetas, obras con actores vivos, *sketchs* de payaso.

El interés del dibujo animado

Hemos visto en el capítulo 12 que la imagen puede generar un fuerte impacto. En algunos cuentos de hadas suceden cosas terribles. En ***El enebro***, un chico es decapitado por su suegra que, a continuación, se lo sirve asado al marido. No estamos muy lejos de la historia del cura de Uruffe (ver capítulo 12): es soportable en literatura, pero no en dramaturgia. ¿Está, por ello, el autor dramático condenado a edulcorar la (necesaria) violencia de los cuentos? ¿Por eso Disney no mata a los dos primeros cerdos del cuento de los ***Tres cerditos***? En realidad, hay maneras de evitarlo. Y Disney no ha sido el único en utilizarlas. Basta con no enseñarlo todo, con darlo a entender, más por alusión que por evidencia. En ***Pedro y el lobo***, el pato se refugia en un tronco de árbol. El lobo mete el hocico y lo saca ahíto y dejando escapar una pluma. No se ve nada, pero se intuye. Al principio de ***Peter Pan***, el Capitán Garfio mata fríamente al vigía de un disparo, simplemente porque tocaba el acordeón. No se le ve morir, se oye cómo cae al agua. Todo sucede fuera del campo de visión.

Otro medio (complementario del primero) consiste en hacer que esas imágenes parezcan artificiales; es lo que hacen los dibujos animados o las marione-

tas. El carácter no realista del dibujo animado ayuda, de igual manera, al niño a interpretar la obra a nivel simbólico. Puesto que eso no se asemeja a la realidad exterior, se dice el niño, la historia va a describir mi realidad interior. Es probablemente ésta la razón de que el dibujo animado sea tan apreciado por los niños.

Acerca de la calidad técnica de la animación

Un reproche recurrente con relación a los dibujos animados japoneses destinados al público infantil es la pobreza de su animación. Es cierto que son poco estéticos, pero no hay que confundir los objetivos. Si algunos dibujos animados japoneses son mediocres, es sobre todo porque son espectaculares, violentos (de manera realista y no simbólica) y dramáticamente pobres. La calidad de la animación es un problema secundario. Lo más grave de una serie como ***Escuela de Campeones*** es que alimenta el culto al mejor, al primero de la clase (1 contra los 99 restantes), que fomenta la competición, y no su terrible mediocridad. Por otra parte, nadie reprocha a Frédéric Back (¡***Crack!***, ***El hombre que plantaba árboles***) el carácter somero de su animación. ¿Es porque no es japonés, o porque sus historias son más poéticas?[1].

Especificidades técnicas

Ya hemos tenido la oportunidad de apuntar que la vida de un niño está más sujeta al azar que la de un adulto. Por naturaleza, un niño no puede hacerse cargo de su vida. Por ello acepta más fácilmente los *deus ex machina*, ya sea en sentido estricto (las hadas o las madrinas), o en un sentido más amplio (las ayudas exteriores). Es, también, la razón de que un relato destinado al público infantil pueda ser una sucesión de *sketchs*.

Una vez dicho esto, no porque el niño acepte con más facilidad los *deus ex machina* éstos sean deseables. Al comienzo de ***El gato con botas*** un campesino da su hijo primogénito un caballo, al segundo un buey y al pequeño un gato. Naturalmente, el pequeño está furioso. ¿Qué va a hacer con el gato? Resulta que este gato es un pícaro comparable a los lacayos de la comedia del arte. Hace pasar a su amo por el imaginario Marqués de Carabas y, a golpe de jugarreta, le consi-

1. Una anécdota personal y rigurosamente cierta que merece ser contada. Un día no pude grabar el episodio de ***Dark water*** a mis hijos. Había olvidado teclear el nuevo código de Canal + al comienzo del mes y me encontré con una imagen codificada. Sin embargo, el sonido estaba descodificado. Decidí no enseñar el episodio, y esperar a la próxima emisión para grabarlo. Sólo que sin yo saberlo, los dos mayores (6 y 7 años) lo vieron. Y no sólo no les importó que la imagen estuviera borrosa, ¡sino que encima quisieron volver a verlo! Simplemente porque la historia estaba muy bien.

gue una fortuna y la mano de la princesa. ¡Qué *deus ex machina* gatuno más maravilloso! No tiene demasiada importancia, visto que muy pronto, casi al comienzo del cuento, el gato se convierte en protagonista en detrimento del pequeño. Pero ello va en contra de la moraleja que Perrault desea transmitir, es decir, que las habilidades son la más preciosa de las herencias. ¿No sería mejor decir a un niño que sus propias habilidades son mejor herencia que un gato?

Creo que un protagonista de cuento de hadas no debería sistemáticamente dejarse llevar. Debe también tomar las riendas. Tal vez no fuera mala idea enseñar a los futuros adultos a ser autónomos, responsables de sus actos, en lugar de esperar a que la providencia venga a solucionarles los problemas. Hemos visto que los niños apreciaban sobremanera el principio de causalidad.

Una obra dirigida a ellos debería entonces esforzarse en trabajar la sintaxis y la preparación.

Algunos consejos técnicos

He aquí algunas pautas para aquellos autores que deseen hacer dramaturgia para los niños:

1. No subestimar a su público. Los niños son tan exigentes como los adultos. No hay porqué evitar el conflicto, por ejemplo.

2. Pensar en el punto de vista que transmitimos a través de la obra (ver la lista de mensajes en el capítulo 16).

3. Hacerles participar en los espectáculos en vivo. A los niños les encanta. Y ello les revaloriza y les da poder sobre la acción. Resulta deplorable que muchos espectáculos de marionetas se hagan con una cinta grabada.

4. No pretender seducir a los adultos. Un espectáculo logrado es aquél que agrada a los niños. Lo ideal es integrar en la obra varios niveles de lectura, y llegar así a varias edades. Disney lo consigue y, sobre todo, Goscinny con ***Astérix***.

5. Si se empieza la historia con una situación plausible, realista —por ejemplo, unos padres que no tienen bastante dinero para alimentar a sus niños (***Pulgarcito***, ***Hansel y Gretel***) —no tender hacia la fantasía por medio de un sueño (como en ***Los cinco mil dedos del Doctor T***). El mensaje de este tipo de relatos es que los sueños son útiles en la vida e incluso que, a veces, los mensajes de los sueños merecerían ser escuchados. Pero el cuento incluido en el sueño no tiene el impacto que hubiera tenido de ser presentado abiertamente. Por otra parte, y en general, los sueños son inútiles en dramaturgia. Hemos visto que la dramaturgia ya forma parte del juego simbólico. Una película o una obra de teatro es ya un sueño en sí misma.

6. Bautizar a los protagonistas con nombres corrientes, banales. E incluso nombres que hagan referencia a su función: las hermanas, el rey, el ogro.

7. Para Bettelheim [15], los personajes deben ser unidimensionales, simples y maniqueos. Cuanto más joven es el público, más hay que respetar esta regla.

8. Contar la historia varias veces a muchos niños como lo hacían los narradores de antaño, y rescribirla en función de sus reacciones.

Por último, tener hijos y ocuparse de ellos puede ser una excelente idea. Considero que es la mejor de las escuelas, tanto en la vida como en dramaturgia. No obstante hay que reconocer que es algo más que un consejo técnico.

21
El cortometraje

«La duración de una película depende del tema elegido. Encontremos buenas historias y decidamos después sobre su duración...».
(John Ford [46])

«Todos mis cortos son anteriores a mi primer largometraje».
(Roman Polanski [115])

Si la economía y la distribución cinematográfica actual no fueran lo que son, los narradores de historias harían lo que John Ford les sugiere: corto o largo formato en función de lo que desean contar. Pero la economía y la distribución cinematográfica son lo que son, y han terminado por encerrar al cortometraje en funciones (género específico, escuela de aprendizaje, tarjeta de presentación, material audiovisual de relleno, etc.) que no siempre asume con éxito. Resultado, la extensión de la película se decide antes que el tema o la historia. A pesar de ello, el corto encuentra en ocasiones la manera de alcanzar su pleno desarrollo. Es una de las pautas este desarrollo, tal vez la más lógica, la que me propongo analizar aquí.

[NOTA: en este capítulo no se abordará la realidad teatral. Aunque sí se puede decir que algunos dramaturgos también se interesaron por el formato corto. Anouilh, Beckett y Chéjov, por ejemplo, escribieron obras de teatro cortas (ver ***Humulus el mudo, Comedia*** o ***La petición de mano***). Y muchos *sketchs* de café-teatro cuentan una historia en un par de minutos].

Dos frases ya carentes de sentido

«El corto es al largometraje lo que el relato corto a la novela», ¿quién no ha oído o leído nunca esta frase? Comparar el cortometraje con una novela corta me parece muy discutible por una razón muy simple: en una novela corta hay más espacio para informaciones narrativas que en un cortometraje. Por otra

parte, algunos relatos cortos se han convertido en honorables largometrajes (***La diligencia, La ventana indiscreta, Ojos negros*** por ejemplo).

Me parecería más justo comparar el cortometraje con un formato como el del poema. En primer lugar, porque no se puede decir mucho ni en un corto, ni en un poema. Y en segundo lugar, porque la comparación es del agrado de los autores de cortos que echan mano de la especificidad de su disciplina a la hora de justificar porqué hacen cualquier cosa con total libertad.

Seamos claros: hay muy buenos cortos que recurren a la especificidad de su género. Me gusta mucho ***Thérèse 2, la mission***, que no es más que un falso anuncio publicitario de una película imaginaria que parodia a ***Thérèse*** y a ***Rambo 2***. Es extraordinariamente delicioso, y queda claro que no puede sobrepasar los tres minutos. El comentario es ampliable a ***Le p'til bal*** que escenifica de una manera divertida y poética una canción de Bourvil. También a ***Nathan***, que cuenta el luto de un niño tras la pérdida de su padre, y con el que siempre me emociono.

Pero si un escritor puede dedicarse a la poesía durante toda su vida, ¿qué realizador, qué productor, qué actor, qué técnico puede hacer del corto su vida? La segunda frase, conocida por todos, se encuentra igual de devaluada que la primera aunque sea más justa: «El corto es la escuela del largometraje». Y, de hecho, aquéllos que evolucionan en el universo del largo utilizan el formato corto para ejercitarse. Lo que no he entendido nunca es por qué tantos realizadores se entrenan dirigiendo actores, coordinando un equipo, montando una película, pero rara vez en la construcción de relatos. ¿No deberán prestar una particular atención al guión cuando salten al formato largo? Sobre todo en los tiempos que corren, cuando el espectador ya no se desplaza para ver hora y media de *zapping*, de fantasmadas, o de cine experimental. Especialmente en un país donde son poquísimos los realizadores que dirigen guiones de otros sin haberlos retocado.

Les recuerdo que en el cine se puede contar una historia y además divertirse con la cámara y el lenguaje cinematográfico. No es incompatible. ***Coruña imposible***, por ejemplo, combina ambas facetas con éxito. Este corto de 12 minutos nos cuenta la pesadilla de un dibujante (Roberto S. Luna), aficionado a las paradojas de Escher, que se encuentra desnudo en el centro de la ciudad e intenta desesperadamente volver a su casa sin que nadie se dé cuenta. La película, rodada en blanco y negro, contiene el abanico completo del perfecto realizador: planos en picado, *travellings*, rebuscados encuadres, ajustes en el eje, panorámicas circulares, etc.

Los mecanismos del relato en el corto

Hay que reconocer que ***Coruña imposible*** no es un caso aislado. Cada vez se ven más cortos que intentan contar una historia, una aventura humana. Aunque no todos incluyan una construcción tan rigurosa como la que vamos a estudiar a continuación, encontramos en ellos los mecanismos fundamentales del relato.

Tout le monde descend, por ejemplo, cuenta los contratiempos de un negro en situación irregular en un autobús. Tiene conflicto, un protagonista y respeta las tres unidades. Igual comentario merece ***Maral tanié***, tragedia africana sobre el matrimonio forzado en el Chad. ***Los pantalones equivocados***, una de las aventuras de Wallace y Gromit, incluye espléndidas recompensas y un divertido clímax (una persecución sobre carriles en miniatura). ***Flatworld***, ya mencionado en el capítulo 7, contiene altas dosis de *milking*.

J'aime beaucoup de que vous faites dispone de una interesante ironía dramática. Nosotros sabemos que los coprotagonistas no han visto la película de la que están hablando, aunque el realizador lo ignora. La forma en que explotan esto los autores nos hace pensar en ***Crimen perfecto***, citada en el capítulo 8. A título informativo, Jean-Marc (Sam Karmann) y Pamela (Mathilde Seigner) están criticando a esas personas que se atreven a comentar una película que no han visto cuando es exactamente lo que ellos están haciendo. Todos estos ejemplos son recientes, aunque podríamos remontarnos hasta los cortos de Chaplin o Keaton para demostrar que todos los elementos del modelo sintético están presentes en un corto de unos pocos minutos.

Una historia en treinta segundos

A pesar de ello, algunos autores de cortos se siguen preguntando si las reglas de la dramaturgia se pueden aplicar a un formato tan breve. Un anuncio publicitario (el del coche Renault Laguna) ha demostrado que se podía construir un verdadero relato en muy poco tiempo, en este caso menos de 30 segundos.

Estamos al borde de un estanque. Un padre de familia y sus hijos están pescando. El coche aparece aparcado detrás de ellos a pocos metros. Los anzuelos están en el agua, algunos peces se acercan, cuando, repentinamente, pasa un ciclista entre la maleza y grita: «*¡Guau! ¡Qué coche!*». Y los peces desaparecen. El padre suspira. Vuelve a echar el anzuelo, los peces acuden de nuevo, cuando el mismo ciclista vuelve a pasar y grita: «*¡Ah, de verdad, vaya coche!*». Los peces desaparecen otra vez. En esta ocasión la gota ha colmado el vaso. El padre monta en el coche y va a aparcarlo lo más lejos posible. Regresa, y vuelve a lanzar el anzuelo. Los peces no tardan en reaparecer, pero de pronto se paran completamente y se ponen a hablar: «*¡Oh! ¡Mirad! ¡El coche ha desaparecido!, Ya no pintamos nada aquí. Venga, nos vamos*». Los peces abandonan definitivamente la zona.

En este corto construido según el principio de la tríada *A-A-A'* hay de todo: un comienzo, un nudo y un desenlace; conflicto; humor; recompensas y un golpe de efecto. Si los publicistas pueden hacerlo en treinta segundos, ¿por qué no los directores de cortos en cinco minutos?

El ejemplo citado es un buen ejemplo de corto con remate, un género denigrado por algunos. Ahora bien, creo que el viejo debate acerca del remate final tiene cabida en los planteamientos de un autor de cortos. Está ligado a cuestiones esenciales sobre el papel que debe desempeñar en el corto. Antes de abordar y examinar el fundamento de los remates, recordemos que el término «remate» puede referirse a varios nudos dramáticos diferentes. En el caso de los cortos, se trata habitualmente del golpe de efecto del tercer acto que viene justo después del clímax. Distingamos, a continuación, dos tipos de cortos con remate: 1.º aquél que no tiene ni sentido ni interés sin su remate. 2.º aquél al que el remate enriquece, aunque podría prescindir de él.

En la primera categoría incluiremos películas como ***Emilie Muller*** o ***La dernière tentation de Chris***. La primera no cuenta realmente una historia; es más una proeza de actriz puesto que la protagonista, en el momento de hacer una audición, es filmada en tres largos planos secuenciales. Saca con la mano objetos de su bolso y los va comentando con pasión, emoción y seguridad. Una vez concluida la audición se descubre que no era realmente su bolso. El remate es tan fuerte que quienquiera que hable de la película menciona indefectiblemente el final. ***La dernière tentation de Chris*** cuenta la historia de un automovilista que ayuda a una mujer espléndida que ha tenido una avería en el borde de la carretera. Para agradecérselo, la mujer le invita a su casa. El automovilista no pone ningún impedimento. Es conducido en una casa suntuosa, cenan a solas y terminan pasando la noche juntos. En resumen, lo nunca visto. Al día siguiente por la mañana, antes de dejar a su anfitriona, el automovilista coge un pequeño trozo de tiza azul de la mesa de billar y lo frota con sus uñas. Hasta ahí todo va sobre ruedas. No hay el más mínimo rastro de conflicto. El automovilista vuelve a su casa y cuenta a su mujer exactamente lo que le ha pasado: *«No me vas a creer pero... No pude resistirme... Etc.»*. La mujer del automovilista le da un sopapo y le dice: *«¡La próxima vez que quieras pasar la noche jugando al billar con tus amigos, búscate una excusa mejor!»*. La historia es divertida —por otra parte, está construida como una historia divertida— sin embargo, queda claro que sólo tiene gracia debido a su remate final.

En la segunda categoría podemos incluir ***Double jeu***, ***Rupture*** y ***Ómnibus***, analizada más adelante. En ***Double jeu***[1], una chica (Pascale Arbillot) cuyo compañero (Michael Cohen) está jugando con un videojuego es agredida por un asesino tipo Terminator. Ella y su compañero ignoran que los gestos del asesino los dicta el videojuego, el mismo con el que se está divirtiendo su compañero —cuando dispara sobre el monstruo virtual, el asesino dispara contra la chica. En ***Rupture***, el protagonista (Pierre Etaix) recibe una carta de ruptura de su novia. Decide contestarle, pero los elementos más cotidianos (pluma, sellos, oficina, etc.) se alían contra él. Tal y como vemos, cada uno de estos dos cortos tiene un incidente desencadenante, un protagonista, su objetivo, obstáculos y una cuestión dramática. ¿Escapará la chica al asesino? ¿Conseguirá el enamorado escribir la carta? Los remates, bastante sabrosos —los revelo en la nota 1 para aquellos que no resistan la tentación—, añaden sentido a cada historia, pero sin ellos seguiría habiendo un relato con un planteamiento, un nudo y un desenlace.

Generalmente, es la primera categoría de cortos la que se desprestigia, aunque muchas veces se pone a ambas en la mismo cesto.

¿Remate sí, remate no?

Pero ¿qué hay de malo en un remate final? ¿Y si, por problemas de espacio, el corto sólo estuviese condenado a contar historias con remate —cuando se esfuerza en contarnos una historia? No es fácil hacer un buen relato, o desarrollar una situación compleja en diez minutos. El remate, gracias a su brevedad, tiene la ventaja de mostrarnos la situación desde otro ángulo y de dar aún más sentido a un relato. Algunos de los más bellos poemas de la lengua francesa no cuentan únicamente una pequeña historia sino que concluyen con un bello remate.

Así pues, la falta de remate deja habitualmente una sensación de algo inacabado. En ***Des progrès en amour***, un cincuentón casado y padre de familia se queda hasta tarde en la oficina para poder llamar a un teléfono gay. Se ve regularmente interrumpido por su hijo, y la niñera de éste. Es un retrato fuerte y original con algunos momentos cómicos. Aunque sin final. La conversación gay se interrumpe cuando el cincuentón se rinde; le llama su mujer, y vuelve a casa. En ***Le trou de la Corneille***, un oficial (Thierry Fortineau) es responsable de un puñado de hombres en una trinchera durante la Primera Guerra Mundial. Espera el relevo. Una mañana, descubre que sus hombres han muerto en el transcurso de la noche. Decide entonces organizar el último asalto. Instala los cadáveres en el borde de la trinchera, se pone su uniforme de gala y carga, pistola en ristre. Estalla una bomba y muere. Crédito anunciando el final de la película. «¿Y qué?», es lo que nos preguntamos ante este tipo de cortos, «¿por qué el autor ha querido contarnos esto?».

Remate y sentido

Los dos ejemplos anteriores muestran en mi opinión que un relato corto no puede limitarse a una evolución o a una parte del conflicto. Sin su remate. ***Double jeu***, ***Rupture*** u ***Ómnibus*** contarían igualmente una historia —un protagonista intenta alcanzar su objetivo, y lo logra o no lo logra— pero no serían lo

1. En ***Double jeu***, el propio jugador se mata (a través de «Terminator») creyendo matar al jefe de los monstruos virtuales. Se entiende entonces que el juego ha sido creado como una venganza. En ***Rupture*** el protagonista consigue finalmente escribir su carta. Al querer descansar un poco, es víctima de su propio mobiliario: cae desde el cuarto piso. El remate es una caída (ver descripción en el capítulo 14).

mismo. Un bonito corto de animación, ***Quest***, ilustra bien esta idea. La protagonista es una figurilla de arena. Al inicio, se despierta en el desierto con una botella vacía a sus pies. Tiene sed. Comienza entonces una búsqueda para encontrar agua, búsqueda que hace caer a la protagonista en mundos cada vez más peligrosos. Los obstáculos no cesan. En el momento del clímax, la protagonista se hace aplastar. Falla. ¿Puede el autor dejarlo ahí? No, por supuesto. El tercer acto contiene un remate final que aporta una dimensión indiscutible[2] al conjunto de la obra.

Para concluir con el remate, se observará que todos los aportados como ejemplo en este anexo no tienen el mismo sabor. En el caso de ***La dernière tentation de Chris*** es un golpe efecto cómico. En ***Ómnibus*** es un golpe de efecto que invierte la respuesta dramática. El de ***Emilie Muller*** es un golpe de efecto que aporta nueva luz a lo que se acaba de ver, aunque sin cambiar la respuesta dramática. Los de ***Double jeu*** y ***Quest*** no son golpes de efecto. Simplemente añaden sentido al relato. El efecto es el mismo en ***Tout le monde descend***: nos enteramos de que el negro ha sido devuelto a su país, donde ha sido colgado.

Presentar a un personaje en un minuto

Otro problema del género: la dificultad a la hora de caracterizar a los personajes por falta de tiempo. ¿Cómo presentar en una o dos escenas como máximo lo que está en juego, un rasgo del carácter, o una rutina de vida?

Lo que denominamos actividad es un formidable aliado para poder lograrlo. Un fragmento de actividad bien elegido puede caracterizar en un par de segundos a un personaje (ver los ejemplos de ***El juguete*** o de ***Héroe por accidente*** en el capítulo 12).

En cuanto a lo que está en juego, resulta más difícil, ya que necesita más de una escena. En función de la duración del corto puede ser razonable elegir algo universal, fácil y rápidamente perceptible por el espectador. En la publicidad citada anteriormente, el protagonista tiene un reto evidente: la tranquilidad. En ***Coruña imposible***, el reto también es evidente. Quien quiera que se encuentre desnudo en una plaza pública sólo tiene un deseo: recobrar la seguridad. Igualmente, cuando un personaje pretende ganar dinero o conquistar a alguien, raramente requiere que nos extendamos sobre sus motivaciones. ¿Quiere decir esto que estamos condenados al tópico? No, por supuesto, ya que hay mil maneras de tratar los retos universales.

Como la caracterización y el trabajo sobre la actividad requieren de un mínimo de creatividad, el corto puede ser una formidable escuela para aprender a

2. Haciéndose aplastar, la protagonista se transforma en arena, que cae en la tan ansiada agua, y la atraviesa para volver al desierto del principio de la película, y dar forma a una nueva protagonista. Se vuelve al punto de partida como Sísifo.

escribir guiones, y por lo tanto, para los largometrajes. Pero, aún así, tiene que estar dispuesto a desprenderse de sus inconvenientes.

¿Escuela del largometraje para los responsables?

Las observaciones precedentes no se dirigen únicamente a los autores de cortos. En efecto, más aún que en el caso de los largometrajes, los autores y los productores de cortos europeos dependen de las instituciones que les financian. Ahora bien, para muchos de estos responsables, un autor que intenta contar una historia o distraer con un corto no es un auténtico artista. Es como pensar que Shakespeare sólo se dedicaba a plasmar el lado oscuro o a mirarse el ombligo. Por otra parte, es rarísimo que un guionista que no piense dirigir su guión consiga una ayuda. Todo esto me parece injusto y, sobre todo, destructivo para el cine europeo.

En cualquier caso, los autores de cortos que acepten hacer un esfuerzo en cuanto a la construcción del relato deben saber que tendrán menos facilidades para encontrar ayuda. Aunque, también, se podría plantear que los responsables tuvieran más en cuenta la calidad de la construcción de los guiones y aprendieran a leerlos. Aún así, el corto podría ser la escuela del largometraje.

Ómnibus (8 minutos)

Abandonemos la teoría, analicemos tres cortos y veamos en detalle cómo están construidos. El primero, ***Ómnibus***, tiene pocas escenas.

Escena 1, en la estación y el tren. Un hombre (Daniel Rialet) entra en una estación, compra un periódico y se instala en un tren. El tren echa a andar.

Escena 2, en el compartimento. Control de billetes. Nuestro hombre se entera de que desde ese mismo día su tren, el de las 9h 06, ya no se detiene en Cateau-Cambrésis. Alterado, quiere bajar del tren.

Escena 3, en el compartimento. En un aparte, el viajero intenta convencer al revisor (Jacques Martial) para que detenga el tren en Cateau-Cambrésis. Explica que su matrimonio es frágil, que tiene un crédito sobre sus espaldas, que ya ha recibido dos avisos y que está a un paso de ser despedido. En resumen, si se baja en la estación siguiente, con el tiempo que tarde en volver en autobús, está perdido. Pero el revisor no tiene potestad para parar el tren. Las lágrimas fluyen a los ojos del viajero. Conmovido el revisor le propone ir a ver al maquinista.

Escena 4, en la cabina de conducción. El maquinista (Christian Rauth) afirma que no puede detenerse, depende de la electrónica. El viajero le llama funcionario. Finalmente, el maquinista acepta reducir la velocidad del tren. El hombre correrá a lo largo de la vía para bajar.

Escena 5, en el tren y el andén. La cuenta atrás comienza. La velocidad disminuye. Llegados a la altura del andén de Cateau-Cambrésis, el viajero salta en marcha. La operación es un éxito.

Escena 6, en el compartimento. El viajero deja de correr cuando otro viajero (Patrick Jamain), en la cola del tren, le agarra y le hace volver a subir diciéndole: «*¡Eh tío. Por poco pierdes el tren!*». El viajero se queda boquiabierto.

Ómnibus tiene una inmensa cualidad: es simple. Si es conveniente que un largometraje o una obra de teatro sean simples, ¿qué decir de un corto? El primer acto contiene la escena 1 —compuesta de algunos planos— y la escena 2. En ésta se encuentra el incidente desencadenante (el tren ya no se detiene) y la declaración del objetivo («*Tengo que bajarme*») con un reto claro. El segundo acto incluye las escenas 3, 4 y 5. La escena 3 presenta lo que está en juego. Después del clímax (escena 5), la respuesta dramática es positiva; respiramos y entramos en el tercer acto (escena 6). Éste contiene un golpe de efecto. Es el remate.

La escena 3 es interesante desde un punto de vista fractal (ver el capítulo 10). Su protagonista es naturalmente el viajero. Su objetivo local consiste en convencer al revisor para que detenga el tren. La escena contiene un clímax local (el momento en que el revisor le dice que no puede hacer nada), una primera respuesta dramática negativa, un golpe de efecto (las lágrimas del viajero) y una segunda respuesta dramática positiva (el revisor le propone ir a ver al maquinista) que lanza la acción de la escena siguiente.

Jojo la frite (14 minutos)

Escena 1, en el bar. Ralph (Didier Becchetti) y Swan (Frédéric Saurel) son vagabundos, mitad mendigos mitad ladrones. Ralph es el más agresivo. De hecho cree que Swan se está ablandando en los últimos tiempos; le reprocha que no sea un «*puto tigre*» con los bolsos de las viejas. Intenta motivarle.

Escena 2, en la calle. Seguros de sí mismos, los dos compadres rompen las dos «0» del letrero luminoso de Jojo, el bar donde deben dinero. Después huyen en una motocicleta conducida por Ralph.

Escena 3, en la calle. Siguen encima de la motocicleta cuando ven a una viejecilla. Lleva un bolso. Ralph y Swan se van regodeando mientras la siguen. No han llegado a su altura cuando surge un ladrón que le quita el bolso y huye en dirección a Ralph y Swan. Swan aprovecha para robarle a su vez el bolso. Desgraciadamente a Ralph se le para la moto un poco más allá, exactamente junto a la vieja. Llena de gratitud recupera su bolso de las manos de Swan. Y Swan no se opone.

Escena 4, en el campamento de chabolas. En su casa (un campamento de chabolas infecto en un solar), Ralph grita a Swan: ¡Nunca he visto nada parecido! Swan está triste: sintió piedad. De repente, una aureola aparece sobre su cabeza. Una bonita aureola, muy luminosa. Pasado el estupor, Ralph intenta quitársela. En vano.

Escena 5, en la calle. Swan se pasea ahora con un bolso sobre la cabeza para ocultar la aureola, lo que le da el aspecto de una farola ambulante. Ralph le dice que un santo es alguien que no puede ni robar ni mentir ni tan siquiera «*joder*». Swan no quiere convertirse en santo. Ralph tiene una idea: si la aureola ha venido, también puede irse. Basta con hacer algo realmente horrible. Swan está de acuerdo. Habrá sangre.

Escena 6, en la calle. Ralph tiene un plan: Swan debe ir a una charcutería y exigir que le entreguen la caja. Si la respuesta es negativa hará estallar la cabeza del tendero. Swan está convencido.

Escena 7, en la charcutería. En la charcutería, Swan se encuentra ante una niña de 8 años. Ralph —que no ve a la niña— intenta animarle a través del cristal. Swan se echa atrás.

Escena 8, en la calle. Ralph está harto de andar con semejante blandengue. Swan le pide una última oportunidad. Intentan atacar a una chica. Pero Swan sigue siendo blando. Peor: ya no siente rabia. Todavía peor: siente algo que se asemeja al amor. Esto es ya demasiado para Ralph que decide dejarlo ahí. Swan está desesperado.

Escena 9, en la iglesia y la calle. En una iglesia, Swan tiende las manos y entra en levitación. Ya no puede más. Intenta arrancarse la aureola, aunque en vano. «*¿Por qué a mí?*», grita al cielo.

Escena 10, en la calle. Swan vuelve a encontrarse con Ralph que está robando un radiocasete. El propietario del vehículo llega con un *nunchaku* y pide cuentas a Swan. Ralph defiende a su amigo: «*¿No ve que es un santo?*». Y le defiende tan bien que termina por recibir el golpe del *nunchaku* en su lugar.

Escena 11, en la calle y el bar. He aquí que Ralph se encuentra él también con una aureola. Encaramados sobre unas escaleras, Swan y él se ven reducidos a remplazar las dos «0» del letrero de Jojo con sus aureolas. Y Ralph se desespera por no sentir odio.

Jojo la frite empieza con la caracterización de los futuros protagonistas. Se desarrolla en tres escenas aunque es bastante rápido y, sobre todo, muy divertido —la escena 3 es hilarante. A continuación viene el incidente desencadenante: la aparición de la aureola (escena 4). Después la declaración del objetivo: deshacerse de la aureola (escena 5). Empieza el segundo acto. Ralph y Swan intentan alcanzar su objetivo y se enfrentan a varios obstáculos, incluido un bonito obstáculo interno: el amor que crece en Swan. En la escena 9, Swan intenta deshacerse de la aureola. El momento en que abandona el objetivo no aparece claramente expuesto. Pero en la escena 10, incluso el mismo Ralph acepta que Swan sea un santo. Y hasta le defiende. En ese instante, entramos en el tercer acto, que es muy corto e incluye un remate (la aureola de Ralph) y un guiño (el letrero luminoso de Jojo).

Felix the theater critic (20 minutos)

Los *sketchs* de los largometrajes a base de *sketchs* son, como los episodios de las series de 25 minutos, verdaderos cortos, y algunos están tan bien construidos que merecen toda nuestra atención (ver los ejemplos de ***First aid*** o ***El empleado*** en los capítulos 7 y 12, o de la serie ***Alfred Hitchcock presenta***). El que vamos a analizar es tanto más interesante cuanto que propone una verdadera evolución de una escena a otra. Ahora bien, cuando se pasa a segundos actos de más de sesenta minutos, no debe descuidarse el principio de evolución.

Felix the theater critic es un episodio de la serie ***The oldd couple***. No tiene más que 20 minutos, porque en Estados Unidos se programa más publicidad por hora que en Europa. Algunas consideraciones sobre las premisas de la serie: Felix Unger (Tony Randall) y Oscar Madison (Jack Klugman) son dos divorciados que se ven obligados a compartir piso. Mientras el primero es educado y refinado, el segundo es bruto y poco cuidadoso. Están completamente desparejados. Por otra parte, para calificar a esta clase de parejas en un relato (Pignon-Milan en ***El embrollón*** o Cates-Hammond en ***Límite 48 horas***) los americanos hablan de situaciones de «*odd*» pareja, donde la palabra «*odd*» se refiere tanto a raro como a impar.

Escena 1, en la oficina de Oscar. Oscar se entera por su secretaria Myra (Penny Marshall), de que el critico teatral de su periódico —el *New York Herald* donde trabaja como periodista deportivo— está enfermo. El redactor jefe le pide que lo sustituya. Oscar tiene que ir a ver una nueva obra de teatro esa misma noche y entregar su artículo antes de medianoche. Además más le vale ser brillante esta vez, y no como en la última ocasión, cuando refiriéndose a una exposición floral dijo: «*¡Huelen bien!*». Oscar ni siquiera comprende la tarjeta de invitación («*Jamás he visto un sinsonte* (Nota: el pájaro) *burlarse de una puerta pintada*»). Se pregunta dónde va a encontrar un primo que le haga el trabajo y evitar así que le echen.

Escena 2, en el piso de Felix y Oscar. Oscar dora la píldora a Felix, diciéndole que siempre es muy majo, mientras que él no deja de molestarle. De hecho para agradecérselo le ofrece dos invitaciones para el estreno de esa noche. Pero Felix no puede: tiene una cita amorosa. Oscar le propone que vaya con su cita. Y le pide que vuelva antes de medianoche.

Escena 3, en el apartamento. Son las 23h 30, han transcurrido dos horas desde el final del espectáculo, y Felix sigue sin llegar. Por fin aparece. Oscar le sonsaca hasta conseguir material para redactar el artículo.

Escena 4, en el apartamento. Oscar dicta «su» artículo por teléfono.

Escena 5, en la oficina de Oscar. A Myrna le encanta el artículo de su jefe. El redactor jefe le llama para decirle que está muy contento y que le confía la columna teatral hasta que vuelva el crítico: tres semanas. Oscar está contrariado: quiere contarle todo a Myrna pero ella le corta.

Escena 6, en la oficina de Oscar. Felix llega en ese momento y agradece a Oscar las invitaciones de la noche anterior. Myrna comprende la treta. Una vez

que Felix se va, Oscar explica a su secretaria que prefiere seguir con el engaño antes que contárselo todo a Felix. No tiene ganas de aguantar uno de sus sermones.

Escena 7. Montaje: Felix asiste a todos los estrenos.

Escena 8, en el apartamento. Felix coge una llamada telefónica para Oscar: éste debe entregar su artículo antes de las 23h 15 de esa noche. Se le enciende la bombilla y Felix comprende.

Escena 9, en el cuarto de baño. Felix está indignado. Sermonea a Oscar y termina diciéndole que deja el piso. A Oscar le da lo mismo, dice que ya no le necesita. Salvo que no consigue ni tan siguiera pronunciar el título (***Humulus el mudo*** de Jean Anouilh).

Escena 10, en el piso. Oscar intenta leer la obra en lugar de ir a verla como el resto de los críticos. Termina por abandonar y pedir a Felix que sigan con el plan. Felix se niega hasta que Oscar le cuenta lo mucho que son valorados sus artículos, sin hablar del poder que tiene como creador de opinión. Con esto toca la vanidad de Felix, y le vuelve a meter en el embrollo.

Escena 11, en la entrada de un teatro. Guiño. A la salida del teatro, Felix y Oscar se encuentra con «Doc» Simon, el dramaturgo Neil Simon, autor de la obra original ***La extraña pareja***. Consiguen un autógrafo.

Escena 12, en la oficina de Oscar. Oscar anuncia a Felix que todo está perdido: el periódico quiere que Oscar participe en un programa televisivo. Y Felix no puede ir en su lugar, pues el redactor jefe se daría cuenta. Oscar decide contarlo todo y marcharse. Felix tiene una idea.

Escena 13, en el plató televisivo. Mesa redonda televisada con auténticos críticos teatrales del momento (1974): John Simon, Joan Crosby y Ed Sullivan. Sorpresa: Felix está en el plató acompañado de Oscar. Este último tiene una gran venda sobre la mejilla. Felix se presenta como el dentista de Oscar. Precisamente esa tarde le ha quitado varias muelas, pero de todas maneras como Oscar deseaba participar en el programa, Felix le acompaña para traducir sus observaciones. Felix se arriesga con la treta y ataca a los interlocutores de Oscar, que es insultado. Hasta el momento en que John Simon dice a Oscar que sus críticas no valen nada.

Escena 14, en la cocina de Felix y Oscar. Nos enteramos de que el programa no gustó al redactor jefe y que Oscar ha tenido que excusarse, aunque las aguas han vuelto a su cauce. No le han echado del periódico. Felix exige entonces un último acto de contrición por parte de Oscar. Éste no sale de su asombro. Después de la humillación sufrida en la televisión, en gran parte debida a Felix, aún tiene que presentar excusas. Termina por firmar una nota de excusas con una salchicha y mostaza.

La construcción de este episodio es bastante nítida. La escena 1 constituye un primer acto muy corto, inmediatamente seguido por un incidente desencadenante y un objetivo: escribir la crónica teatral sin que le pongan de patitas en la calle. El clímax es, por supuesto, la escena 13. Y, como sucede habitualmente en las series de televisión, el tercer acto no es más que una escena, que termina

con un pequeño remate cómico. Si se quieren mantener las series de televisión, sus episodios no pueden terminar con un remate fuerte. Se observará que el redactor jefe de Oscar no aparece en ningún momento a lo largo del episodio, es algo obligado por la brevedad del producto. En una obra menos sujeta al tiempo es evidente que aparecería. Con ocasión del clímax, por ejemplo, él estaría en su puesto de trabajo viendo el programa, escandalizado.

Desde el punto de vista fractal, se puede descomponer el segundo acto en secuencias. Hay cuatro comprendidas en siete grandes etapas:

1. De la instalación de la ironía dramática al éxito del primer artículo (escenas 2 a la 4).

2. Del primer golpe de efecto (es necesario mantenerse durante tres semanas) a la escena obligatoria (escenas 5 a la 7).

3. De la escena obligatoria a la aceptación de Felix (escenas 8 a la 10).

4. Del segundo golpe de efecto (es necesario participar en el debate televisivo) al clímax (escenas 12 y 13). Se advertirá que la escena 11 es inútil desde el punto de vista estructural.

La mayoría de las escenas contienen un objetivo local. Algunos clímax locales sirven de incidente desencadenante para la continuación. Muchas escenas comienzan directamente en el segundo acto, dado que el objetivo ha sido anunciado en la escena precedente.

Algunas pautas técnicas

He aquí algunas sugerencias destinadas a los autores de cortos dispuestos a probar con el relato, que deberían permitirles construir una historia con un principio, un nudo y un desenlace. Son válidas para cualquier extensión, de 2 a 30 minutos.

1. Concebir un primer acto en tres fases muy sencillas: forma de vida del futuro protagonista, incidente desencadenante, paso del primer al segundo acto (declaración del objetivo). Cada fase puede ser objeto de una escena corta o incluso las tres pueden desarrollarse en la misma escena.

2. Pensar en un objetivo claro y universal.

3. Pensar en la actividad para caracterizar al futuro protagonista.

4. Concebir el clímax.

5. Poner obstáculos en el camino del protagonista que llenen el segundo acto. Aunque es preferible un obstáculo bien explotado a una acumulación de obstáculos.

6. Reducir el tercer acto al mínimo.

7. Concebir un remate. A veces, este nudo dramático es casi el primer elemento que posee el autor, antes incluso que el clímax —si no se confunden los dos. En ocasiones, se encuentra al final.

Al igual que para una obra más larga, puede ser interesante preguntarse por qué se desea contar esa historia. La respuesta a este interrogante puede in-

fluir en el contenido del remate. Acerca de este tema, ruego al lector que lea las reflexiones incluidas en el capítulo 16.

Por último, si las sugerencias arriba mencionadas parecen demasiado rígidas, he aquí algunas más generales y bastarán para conseguir un corto de calidad:

— Evitar la introspección egocéntrica.
— Evitar un tramo de vida sin conflicto ni originalidad.
— Evitar los fantasmas, en los dos sentidos del término: poesía alucinadora y proyección ideal de vida.
— Resistir a la tentación de incluir espectacularidad: centrarse en una aventura humana.
— Incluir, conflicto, conflicto y más conflicto.
— Pensar, eventualmente, en incluir una pincelada de humor.

22
El documental

«... nuestro tarea no consiste en buscar la sensación. Se trata, antes que nada, de conseguir las imágenes que necesitamos para contar una bonita historia».
(Jean-Yves Collet [31])

Etimológicamente, el documental es una película que muestra documentos, es decir imágenes que no han sido filmadas *ex professo*. En sentido absoluto, un documental puede contener ficción. Una película de compilación como ***That's entertainment*** es un documental sobre la comedia musical americana. Sin embargo, la noción de documental es casi siempre asociada a la de realidad, y habitualmente opuesta a la ficción. A ello, cabría añadir que se atribuye normalmente al documental una función informativa o pedagógica.

Dramaturgia y documental

Los autores de documentales tienen un punto en común con los autores de películas de ficción: todos buscan captar la atención del espectador. Ahora bien, para lograrlo sigo viendo sólo dos caminos: la espectacularidad y la dramaturgia. En el caso del documental, se podría añadir un tercero: la autenticidad. El hecho de saber que un documental nos muestra algo verídico le otorga generalmente una fuerza de la que carece la ficción. Es una baza enorme (comparable a la presencia física de los actores en el teatro) porque el documental aborda a menudo temas extraños, inusuales, espectaculares (en sentido amplio), y este sentimiento de veracidad refuerza seguramente el impacto.

No obstante, si bien el documental se opone a la ficción, no existe por el contrario ninguna razón para oponerlo a la dramaturgia. Hemos visto en este libro que los principios del drama emanan de la propia vida. Para convencerse basta con ver ***Cueste lo que cueste, Lève-toi et parle, Le vieil homme et le désert*** o ***Salaam cinéma***.

Cueste lo que cueste aborda las dificultades económicas de una pequeña empresa de restauración. La empresa que Jihad dirige es la protagonista; su objetivo es salir de esta mala racha, y en cuanto a los obstáculos los hay de todo tipo (falta de pedidos, tesorería deficiente, presión por parte de los empleados, etc.). ¿Conseguirá la empresa evitar la declaración de quiebra? Suspense... Hay incluso una escena de lo más sabrosa. Como les han cortado el teléfono pueden recibir llamadas, pero no hacerlas. La secretaria se ve obligada a ir a un bar para llamar. Un cliente al que ha llamado desde el bar le dice que la volverá a llamar en dos minutos, con lo que la secretaria tiene que volver volando a la oficina para contestar a la llamada y dar el pego. La escena es, a nuestros ojos, muy americana, con demasiado *milking*. En realidad, no es ni americana ni francesa. Es la vida. Y la vida es drama.

Lève-toi et parle está también lleno de vida y drama, de conflicto y de emoción. Cuenta la historia de tres tartamudos, François, Corinne y Antoine, que participan en un cursillo impartido por Ivan Impoco para aprender a no tartamudear. Después de la presentación de los tres protagonistas, de su rutina de vida y de su minusvalía, empieza la aventura humana. El combate entre el objetivo y los obstáculos internos es rudo. Hay lágrimas. Es difícil asimilar que vayan a alcanzar su objetivo (sobre todo Corinne). Es digno de ***El milagro de Ana Sullivan***. ¿François, Corinne y Antoine conseguirán librarse de su tartamudez? ¿Las lágrimas de tristeza darán paso a las de alegría? Suspense...

En ***Le vieil homme et le désert***, el protagonista es el profesor Théodore Monod. A sus ochenta y seis años tiene como meta encontrar un gigantesco meteorito caído en un desierto de Mauritania. Lleva más de cincuenta años buscándolo. El documental nos muestra su viaje a lomos de camello hasta llegar al lugar donde tal vez tenga la suerte de encontrarlo. ¿Alcanzará el viejo arqueólogo su objetivo? Suspense...

Finalmente, ***Salam cinéma*** propone 75 minutos de *casting* en Irán. El director Mohsen Malhmalbaf ha publicado un anuncio para encontrar actores. Es un tumulto, se presentan cientos de candidatos. Las diferentes audiciones que conforman la película son momentos desgarradores, en ocasiones divertidos, en ocasiones crueles. Como la vida misma.

La dramaturgia es, seguramente, el puente más sólido para conectar ficción y documental. Aunque su presencia en ambas dificulta la clasificación de obras como ***Nanuk el esquimal*** o ***La bataille du rail***. A mi modo de ver, al documental le interesa abrir la puerta a la dramaturgia si no quiere depender exclusivamente en la espectacularidad y/o correr el riesgo de aburrir al espectador. Naturalmente, cuando se ruedan 90 minutos sobre un hospital africano, su escandaloso índice de mortalidad, su falta de medios, sus médicos sobrecargados de trabajo (ver ***Donka, radioscopia de un hospital africano***), hay tanto conflicto y espectacularidad que se puede prescindir de la estructura en 3 actos con cuestión dramática y suspense. Pero esto no siempre es tan de evidente.

No todos los documentales son biografías o aventuras humanas. Aunque, en mi opinión, muchos de ellos deberían centrarse en el aspecto humano de su material, lo que yo llamo «encontrar el factor humano».

Algunos consejos técnicos

Encontrar el factor humano es esencialmente aplicar algunos de los principios fundamentales del drama:

— Disponer de un protagonista.
— Darle un objetivo que permita abordar el tema en cuestión.
— No olvidar poner algunos obstáculos en su camino.
— Evitar el aburrido encadenamiento de *sketchs*.

Cousteau procedía frecuentemente así en sus películas, asignando a los animales que estaba filmando un objetivo.

El documental científico

En el caso de un documental técnico, científico o de otro tipo, donde el factor humano tiene difícil cabida, nada impide al autor empezar con una pregunta —¿qué es un agujero negro?, ¿de qué está hecho el plástico?, ¿cómo se comunican los delfines entre ellos? etc.— y abordarla en clave dramática. Es decir, plantear las vicisitudes (obstáculos, nudos dramáticos, etc.) que llevaron al ser humano a encontrar una respuesta a estos interrogantes. Si los profesores de geografía, historia, matemáticas, ciencias naturales, etc. siguieran este método a la hora de dar sus clases captarían, en mi opinión, mejor la atención de sus alumnos.

Au commencement, la 3ème planète, primer episodio (de doce) de la serie ***La planète miracle***, presenta la situación del sistema solar. Se nos dice que desde la noche de los tiempos el ser humano se interroga sobre la tierra y el cielo. Al cabo de algunos minutos, el narrador comenta: «*... todo parece indicar que sólo hay vida sobre la tierra (...) Pero, ¿cómo se ha formado la tierra? ¿Cómo ha evolucionado? Esta serie pretende presentar un retrato de nuestro planeta (...) La creación de la tierra es el misterio último. El drama cósmico imaginado por el hombre desde hace mucho tiempo está más cerca que nunca de ser dilucidado. Nuestra serie comienza por la búsqueda de un indicio fundamental...*». En resumen, el autor de ***La planète miracle*** empieza por un incidente desencadenante (sólo existe vida en la tierra) y parte de esta realidad para plantear una pregunta dramática (¿cómo es posible?). La serie recoge la larga y apasionante investigación que dará respuesta a este interrogante.

Ficción y documental se entremezclan

Uno de los mejores episodios de la serie ***Érase una vez... los descubridores*** es el episodio dedicado a Arquímedes. Para hacernos comprender el principio de Arquímedes, el autor recurre a una pequeña intriga. El soberano de Siracusa está a punto de adquirir una corona de oro (incidente desencadenante). Pero sospecha que la corona que le presenta su orfebre no es toda de oro. Convoca a

Arquímedes (protagonista) y le da la misión (objetivo) de encontrar la composición exacta de la corona, pero sin romperla (obstáculo). Después de mucho reflexionar y de una zambullida en su bañera («*¡Eureka!*»), Arquímedes encuentra la manera de alcanzar su objetivo. Calcula el volumen de la corona hundiéndola en el agua y lo compara con el volumen de las monedas de oro necesarias (según el orfebre) para su fabricación. Como los resultados son diferentes, le permiten concluir que la corona contiene otro metal. El clímax llega en el momento en que se rompe la corona para comprobar que Arquímedes tiene razón.

Otro ejemplo: ***Roger and me.*** Este documental describe las consecuencias del cierre de una fábrica (30.000 personas) en una ciudad de Michigan llamada Flint. Lo que hubiera podido ser deprimente y aburrido resulta ser una maravillosa película, divertida, humana y emocionante, a la altura de muchas películas de ficción. El secreto es simple: Michael Moore eligió un protagonista (él mismo), le dotó de un objetivo (hacer que Roger Smith, presidente de General Motors y responsable del despido masivo, viniese a Flint) y luego los obstáculos vinieron solos. A partir de esta estructura, Moore construyó su película como si fuese un reportaje: mientras intenta alcanzar su objetivo, el protagonista constata los daños generados por el incidente desencadenante. No es una casualidad que este largometraje de 90 minutos haya sido distribuido en salas comerciales como si se tratase de una película de ficción.

Por último, el falso documental de Woody Allen, ***Zelig,*** tiene la estructura de un verdadero documental. Incidente desencadenante: se descubre a un curioso personaje (Woody Allen) que tiene la facultad de adoptar la apariencia de la gente que le rodea, como un camaleón. Protagonista: Eudora Fletcher (Mia Farrow), médico que se interesa por el caso de Zelig. Objetivo: curarle.

Si se analizan con detenimiento, un gran número de obras dramáticas dedicadas a hechos o personajes históricos son documentales dramatizados (por ejemplo ***La muerte de Danton, Gandhi, El día más largo, Los persas, La vida de Galileo Galilei,*** etc.). Otro ejemplo: ***Ciudadano Kane*** que, sin basarse abiertamente en un personaje histórico, puede considerarse una biografía. Por esta razón, su estructura debería motivar un mayor interés por parte de los documentalistas. Otro ejemplo más: ***No sin mi hija,*** que demuestra que las historias vividas pueden ser extremadamente dramáticas.

23
Prácticas de taller

«En aquella época, 1934, los estudios cinematográficos [Nota: hollywoodienses] *tenían muchos guionistas en nómina. Todos los jueves, debíamos entregar once páginas de guión. Trabajábamos en dos, tres y cuatro películas a la vez. Se nos hacía pasar de una película a otra, y reescribir los guiones de otros».*
(Billy Wilder [161])

La teoría no basta. Si el lector ha entendido, gracias a este libro, los mecanismos de la dramaturgia, sería peligroso que pensara que ello le va a permitir controlarlos. No se aprende a jugar al tenis leyendo un manual o viendo cómo McEnroe golpea la pelota.

Lo ideal, para todo lector deseoso de aprender a escribir, es no sólo ponerse a ello, sino dedicar tiempo y ejercitarse hasta adquirir un mínimo de práctica. La dramaturgia es una formidable escuela de paciencia.

El estímulo del taller

Existe un medio extraordinariamente estimulante para adquirir esa práctica. Consiste en someter el trabajo de uno a la apreciación de colegas, con cierta regularidad. *Grosso modo,* el principio es el siguiente —aunque no excluye adaptaciones—: media docena de autores deciden reunirse durante unas horas una vez por semana. La reunión permite someter a la apreciación de los demás el fruto del trabajo de cada uno. Puede consistir en leer una escena, o en discutir acerca de un personaje, o sobre la elección del clímax, o de la naturaleza de los obstáculos internos, etc. El objeto de este juego es, o bien ejercitarse (ver las sugerencias más adelante), o bien que cada cual desarrolle un proyecto personal. Yo no soy partidario de la escritura colectiva. Ante todo, porque se aprende menos. Y además, porque un taller ayuda mucho al autor a trabajar. Y es ya, en sí, una escritura semicolectiva.

Este sistema es muy fructífero por varias razones. En primer lugar, porque el autor carece siempre de la perspectiva suficiente con respecto a lo que escribe. Una apreciación externa y profesional permite a menudo no alejarse del objetivo, y centrarse en las cuestiones esenciales. Además, permite contar con un primer público. Se sabe de forma inmediata si una idea funciona o no, si la escena es divertida o no. Por eso este tipo de taller puede prescindir de la presencia de un pedagogo. Ciertamente, un buen profesor no se limitará a detectar aquello que no funciona, sino que dirá lo que se debe hacer para que funcione. Pero seis autores motivados, que comparten un lenguaje común, pueden llegar solos a la solución. Leer una escena ante un público también es un buen entrenamiento para cualquier autor, ya que le obliga a hacer un poco de actor, y a sentir cada papel. Y finalmente, es un formidable caldo de cultivo. Un taller genera cantidad de ideas. A poco que sus miembros hagan el esfuerzo de respetar el pensamiento y el universo de cada cual, y se atengan al aspecto artesanal de la escritura, puede dar excelentes resultados.

Evaluar y no juzgar

Naturalmente, no está exento de riesgos. Con el pretexto de hacer críticas constructivas, es fuerte la tentación de dar rienda suelta a los propios instintos, en detrimento del trabajo y de la moral de los demás. Cuando un autor critica, olvida hasta qué punto todo autor es sensible. Es relativamente normal que se dediquen dos minutos a comentar las cualidades del texto y dos horas a sus pequeños defectos. Aquél que censura da la sensación de ser más inteligente que aquél que no. Aunque no es más que una sensación. Por ello invito a todos aquéllos que deseen organizar un taller a que respeten una serie de normas:

1. Creer en el potencial de un proyecto, más que juzgarlo en su estado provisional.

2. Obligarse a dedicar tiempo a aquello que agrada y funciona.

3. Respetar la sensibilidad de cada cual y no querer adaptar los proyectos en función del propio gusto personal. En otras palabras, trabajar sobre la manera de plasmarlo y no sobre el pensamiento del autor. Es mucho más difícil de lo que parece. Es más tentador juzgar al otro cuando deberíamos esforzarnos en evaluar su trabajo. Y ello es igualmente válido en la vida: si se evaluara en lugar de juzgar, y si se diferenciara lo que hace la gente de lo que son, viviríamos probablemente en mejor armonía.

[NOTA: todos estos comentarios se pueden aplicar tanto a aquellos autores que participan en un taller de escritura, como a los lectores que evalúan guiones (ver el capítulo siguiente].

Ejemplos de ejercicios

Un buen punto de partida, para este tipo de taller, consiste en hacer ejercicios. Una vez por semana, cada autor debe leer una escena escrita respetando una serie de premisas dramáticas determinadas, y decididas de común acuerdo la semana anterior. La lista que sigue contiene varias ideas acerca de esas premisas. Naturalmente, no es exhaustiva. Cada cual es libre de inventar otras.

El primer tipo de ejercicio consiste en escribir una escena que contenga:

— **Conflicto**. Es la base. Además, permite comprender su utilidad. Se puede aumentar la dificultad exigiendo que éste no sea ni demasiado externo, ni demasiado evidente. Se evitará, por ejemplo: dos personajes que se pelean.
— Un **protagonista-objetivo-obstáculos.** Para aprovecharlo al máximo conviene, antes de escribir la primera palabra, elegir un protagonista, su objetivo y la naturaleza de sus obstáculos.
— Una **urgencia**.
— Un rasgo de **caracterización.** Si queremos que el ejercicio sea realmente eficaz hay que empezar por determinar la caracterización que se va a desarrollar y, sólo después, elegir el medio para hacerlo.
— Un ***crescendo***, una **evolución** y un **clímax**. No es nada fácil, sobre todo construir el *crescendo*.
— **Preparación**. Con la preparación y la recompensa en la misma escena. La recompesa puede venir de la mano de un diálogo.
— ***Milking***.
— **Ironía dramática**: por supuesto, lo más interesante consiste en escribir una escena de exposición, o llegado el caso de resolución. Con este tipo de escena la instalación de la ironía dramática no es necesaria. Si ha tenido lugar antes del inicio de la escena, habrá que advertir a los oyentes.
— Un ***desfase* cómico**.
— **Exposición**. Aquí también hay que decidir en primer lugar el contenido de la exposición. Es necesario que tenga una cierta extensión, por ejemplo todo un relato. Solamente después se busca el mejor medio para trasladar esta exposición. Debería evitarse un interrogatorio donde el individuo recite su *curriculum vitae* o cuente su vida.
— Un fragmento de **actividad** significativo.
— Ningún diálogo. Y, sin embargo, la escena debe ser clara y contar una historia (principio, medio, final).
— **Diálogos** alusivos, irónicos o estúpidos.

Todos estos ejercicios permiten familiarizarse con los mecanismos dramáticos. Para aprender a enlazar escenas se puede concebir la estructura de un relato corto (ver capítulo 21). Lo cual permitirá trabajar la estructura (3 actos, nudos dramáticos) y la preparación.

Otro ejercicio consiste en escribir utilizando una combinación de la mayor parte de las premisas mencionadas con anterioridad. Es decir, una escena que contenga la tríada protagonista-objetivo-obstáculos, los 3 actos, un clímax, conflicto, emoción, suspense, un *crescendo*, evolución, elementos cómicos, una bonita caracterización, unidad de acción, recompensas, *milking*, ironía dramática, sorpresa, al menos un fragmento de actividad y buenos diálogos. Claro que es posible, aunque difícil de lograr. Se puede, llegado el caso retomar una escena escrita en un ejercicio anterior y pulirla. A este tipo de escena, yo la llamo total.

Se preguntarán si existen en el repertorio. Después de todo, una escena no tiene porqué ser el no va más para existir y contribuir al desarrollo de la acción. Sin mucho buscar, ¡he encontrado dos, y una de ellas en una película francesa!

Es la famosa escena de las bofetadas en ***Serie negra.*** Frank Poupard (Patrick Dewaere) ha asesinado a dos personas para quedarse con los ahorros de una señora mayor. Su jefe, Staplin (Bernard Blier), sospecha algo. Un poco más adelante, Frank estrangula a su mujer. De repente, ¡ring! Staplin se presenta en el domicilio de Frank. Este último le deja entrar, un poco asombrado. Staplin se sienta en el destartalado salón de Frank: *«Tiene una casa muy bonita, un verdadero salón Luis XV»*. A continuación, Staplin pasa a cosas más serias: *«Frank lo quiero todo. Todo lo que ha conseguido gracias a los dos asesinatos»*. Entramos en el segundo acto. El objetivo de Frank también está claro: quedarse con el dinero robado. ¿Conseguirá Frank salirse con la suya? Suspense... Los obstáculos se encadenan. Frank intenta en primer lugar hacerle creer que no hay tal dinero, que no es más que una *«terrible historia de amor»*. *«¡De amor por la pasta!»*, le responde Staplin, sin creerle. Ante esto, Frank señala que se trata de muy poco dinero, y que se encuentra enterrado en un descampado. Propone a Staplin ir a buscarlo. Nosotros sabemos que miente (ironía dramática): el dinero está exactamente en una maleta junto a los dos hombres. Staplin le advierte entonces que ha dejado una carta a un amigo. Y que si llegara a desaparecer su amigo la entregará a la policía. Frank está entre la espada y la pared. Se levanta, se acerca a Staplin y, repentinamente, le propina un fuerte puñetazo en el estómago. Staplin aguanta: *«Pégueme... Pégueme si le apetece. A cada cual sus gustos. Pero no olvide la carta... ¿Dónde esta el dinero?»* . Frank le muestra la maleta. Staplin lo coge todo. Frank cambia entonces de objetivo; le pide que le deje algo para salir adelante. Staplin le dice que no. Frank empieza a darle de bofetadas. Staplin sigue negándose y pronuncia la famosa frase: *«No es que me moleste pero me arden las mejillas»*. Y se va, dejando a Frank abatido (tercer acto).

La segunda escena está en ***Alguien voló sobre el nido del cuco,*** hacia la mitad de la película. Los nueve pacientes menos afectados del pabellón participan en una sesión de terapia de grupo a cargo de la Señorita Ratched (Louise Fletcher). Están hablando del caso de Billy (Brad Dourif), y McMurphy (Jack Nicholson) se aburre. Súbitamente, Cheswick (Sidney Lassick) interviene: *«¿Y si hablásemos de otra cosa?»*. La señorita Ratched le recuerda que están en una terapia. Cheswick expresa el deseo de ver el partido de béisbol del que les ha hablado McMurphy. Cheswick nunca ha visto un partido de béisbol, tal vez sería una buena terapia. McMurphy toma entonces la palabra para pedir una nueva votación sobre un cambio en los horarios. Una mayoría del sí le permitiría ver su partido. En ese momento de la escena se anuncia el objetivo de McMurphy. Entramos en el segundo acto. ¿Llegará McMurphy a ver su partido de béisbol? Suspense... La señorita Ratched acepta la votación. Uno a uno, los nueve miembros del grupo levantan la mano. McMurphy ha ganado. Sin embargo, en ese preciso instante, la señorita Ratched presenta un obstáculo: *«Son dieciocho en este pabellón. Hace falta la mayoría para conseguir un cambio de los horarios»*. McMurphy intenta conseguir un voto más entre los otros enfermos del pabellón. En vano. La señorita Ratched declara terminada la reunión. McMurphy le pide unos minutos más y se dirige al Jefe (Will Sampson), que no parece entender muy bien lo que se le pide. Ante su mutismo, McMurphy abandona. Entonces el Jefe comienza lentamente a levantar la mano. McMurphy se da cuenta, estalla de alegría y pide a la señorita Ratched que conecte el televisor. En ese mismo momento, un enfermero se lleva a los otros ocho pacientes al baño. Se produce entonces un último intercambio de palabras entre la señorita Ratched y McMurphy. Es el clímax de la escena. La enfermera principal le recuerda que la votación y la reunión han concluido. McMurphy se enfada sin obtener nada. Final del segundo acto. Abandona su objetivo y va a sentarse, cabizbajo, frente al televisor apagado. Rumia algo. De repente (golpe de efecto del tercer acto), se le ilumina la cara. McMurphy empieza a comentar el partido de béisbol como si lo estuviera viendo en la pantalla del televisor: *«¡Kovacs golpea la pelota! ¡Sivo aprovecha para abandonar su base! ¡Qué follón!»*. Los demás enfermos sorprendidos dejan lo que están haciendo y vienen a ver qué pasa. En un primer momento asombrados de ver a McMurphy excitado ante una pantalla de televisor apagada, se dejan poco a poco ganar por el entusiasmo de su compañero: *«¡Se reinicia el partido!... Kovacs recibe una señal de Longburrow. Golpea. ¡Es un magnífico golpe! ¡Hurra!»*. Y pronto, todos los pacientes vociferan delante del televisor, como si asistieran verdaderamente a un partido de béisbol.

Este fragmento de actividad es uno de los más bonitos del repertorio, lo tiene todo: es un rasgo de caracterización magistral; tiene *milking*, es divertido; es un gran golpe de efecto; es el desenlace de todo lo precedente y, en particular, de la intensa frustración padecida por McMurphy, compartida por el espectador. Este fragmento de actividad es casi «total» por sí mismo.

Por supuesto, escribir una escena de este tipo no es una finalidad en sí misma para un guionista. Se puede escribir una bonita obra sin que existan escenas así. Pero cuando se concibe una, es totalmente lícito sentirse satisfecho. En primer lugar, porque resulta raro y harto difícil conseguirlo. A continuación, porque es una escena extremadamente eficaz, forzosamente eficaz. E incluso, por una razón mayor: estas escenas constituyen clásicos del repertorio. Pensemos en la escena del balcón de ***Cyrano de Bergerac,*** en el combate de boxeo de ***Las luces***

de la ciudad, en la escena del perdón en ***El pan y el perdón***. Todas son escenas totales (o casi) y al mismo tiempo emocionantes aventuras humanas.

Adaptación...

Segundo tipo de ejercicio: la transformación. Consiste en coger una escena ya existente, bien de la obra propia, o bien del repertorio, y reescribirla:

— Simplemente mejorándola. No hay que dudar en elegir una perteneciente al grupo de las «intocables». Siempre hay alguna escena no del todo brillante.
— Trasladando el papel de protagonista a otro personaje (pero sin modificar la naturaleza del conflicto). Cayatte lo hizo con una película entera, ***La vida conyugal***, que cuenta la historia de una pareja. En 1964, se distribuyeron simultáneamente dos versiones: ***Françoise*** y ***Jean-Marc***, teniendo cada una a uno de los cónyuges como protagonista. Es igualmente el planteamiento de Tom Stoppard en ***Rozencratz y Guildenstern han muerto***, que cuenta la tragedia de Hamlet desde el punto de vista de dos personajes secundarios.
— Haciéndola más divertida. La escena que se elija deberá ser seria, naturalmente.
— Conservando el principio y cambiando el final. Hay varias alternativas a este ejercicio. Se puede dejar intacto el primer acto y modificar el resto, o conservar lo que se pueda del principio con el fin de invertir la respuesta dramática, o si no desviarse completamente.
— Cambiando la caracterización del protagonista sin cambiar su objetivo.
— Cambiando otros elementos (lugar, época, etc.).
— Dándole la vuelta y cogiéndola al revés. Por ejemplo se elige una escena con una cita en una calle oscura de noche, como hemos visto miles en el cine negro, y la trasladamos a un campo desértico y a pleno sol (ver el análisis de ***Con la muerte en los talones***).
— Acortando el final, sin hacer que pierda su sentido.
— Sustituyendo algunos diálogos por actividad, aunque sin cambiar el sentido.

Aquellos autores que se atrevan con estos ejercicios se sorprenderán de ver cómo les arrastran hacia el campo de la comedia.

Todos estos ejercicios están lejos, muy lejos ser gratuitos. En primer lugar, son escalas. Y las escalas son tan necesarias para el dramaturgo como para el músico. Precisamente por ello, no hay que tener miedo de «estropear» el talento de uno poniéndolo al servicio de lo práctico. Se aprende mucho, por ejemplo, escribiendo uno o dos episodios de una serie para la televisión. Además, es preciso recordar que un autor no crea nada, recrea, aunque sea inconscientemente. Trabajar sobre escenas ya existentes es básicamente lo mismo que crear escenas «originales» a partir de la «nada».

... y *remake*

Recordemos que la mayor parte de los grandes clásicos del repertorio (***Edipo Rey, Hamlet, Don Juan, Fausto***, etc.) son *remakes*. Shakespeare, por ejemplo, no inventó nada. Sus obras son bien *remakes* (del ***Hamlet*** de Thomas Kyd, según algunas fuentes), o bien se inspiran en las abundantes y famosas crónicas de Holinshed. El mismo comentario se puede aplicar a Molière, para quien Plauto, el teatro español y la comedia del arte fueron fuente de inspiración. En ***Observations sur la comédie et le génie de Molière*** [122], Luigi Riccoboni señala que en todo ***El avaro*** «no se encontrarán cuatro escenas que hayan sido inventadas por Molière». Añadiremos que ***Ciudadano Kane*** se parece mucho a una película realizada siete años atrás: ***El poder de la gloria*** (incluso en la utilización del *flashback*). ***Esperando a Godot***, esa obra «revolucionaria», se parece bastante a una pieza de Edward Dunsany, ***La puerta resplandeciente***, de 1909, en la cual dos centinelas esperan en las puertas del paraíso. Dunsany era de origen irlandés (como Beckett), y su obra fue representada en el famoso Abbey Teatro de Dublín, donde es muy probable que la viera Beckett. Todo esto confirma que no son las ideas las que cuentan, sino cómo se utilizan.

Dos comentarios relativos a los *remakes*

Esto confirma que un *remake* no tiene porqué ser peor que su original, tal y como se pretende a menudo. «Misma historia que la película de Fulano de Tal pero sin la frescura del original», esta frase se ha convertido en un gran tópico del comentario crítico. ***Mi padre, ¡qué ligue!*** la invalida. El remake de ***Mi padre, mi héroe*** utiliza todavía más y mejor la ironía dramática de la película: nosotros sabemos que André (Gérard Depardieu) no es el amante, sino el padre de Nicole-Véronique, lo que mucha gente ignora. En ***Mi padre ¡qué ligue!***, André soporta mayores dosis de conflicto.

La mediocridad de algunos *remakes* se utiliza para justificar la importancia de la realización. El argumento parece lógico. Si la historia es la misma y la película es peor (o mejor), es porque el director ha dejado su impronta. Pero misma historia no quiere decir mismo guión. Tomemos dos *remakes*, indudablemente menos buenos que sus originales, y estudiémoslos de cerca. Se trata de ***Ser o no ser*** de Mel Brooks, *remake* de la película de Lubitsch y ***Aquí un amigo***, *remake* de ***El embrollón***. La película de Mel Brooks comienza con un número de *music-hall* clásico cuando la de Lubitsch se iniciaba mediante una escena maravillosamente irónica con un falso Hitler que sólo un niño reconocería. El tono del *remake* está presente desde su inicio y, de hecho, al final no es más que un *show* Mel Brooks. En ***Aquí un amigo***, la modificación del guión original de Francis Veber es más sutil y sin embargo transcendental. El protagonista de ***El embrollón*** es claramente Milán (Lino Ventura), y Pignon (Jacques Brel) no es más que una fuente de obstáculos, aunque tenga por momentos sus objetivos y sus dificultades. En

la película de Billy Wilder, el personaje de Milán, interpretado por Walter Matthau, es presentado como un asesino a sueldo despiadado y capaz de eliminar físicamente al Pignon americano (Jack Lemmon) si éste le incordia demasiado. Esto cambia muchas cosas con relación al original, porque sitúa a Pignon en posición de víctima de una fuerte ironía dramática y por lo tanto como protagonista potencial. Allí donde Veber camina sobre huevos sin romperlos, Diamond y Wilder hacen una tortilla. En los dos casos analizados no es la realización la que está en tela de juicio, sino el guión.

Personal, forzosamente personal

Para concluir con la adaptación y el *remake*, es necesario decir que este tipo de ejercicio puede tener una prolongación. Dado que no existen restricciones temáticas sino técnicas, cada autor escribe cosas totalmente personales. Así es como una escena de ejercicio puede incitarle a ir más lejos, a explorar un personaje, por ejemplo. Ello puede desembocar en un corto o en una obra de teatro. Además, una escena aislada puede, un buen día, integrarse en un relato largo con el que en un principio no tenía ninguna relación.

24
Leer una obra de teatro o un guión

«No me refiero a los grandes como Thalberg, Selznick o Goldwyn, sino a aquéllos que trabajan para la industria cinematográfica [Nota: hacia 1940]. *Aquéllos que como no saben ni escribir, ni dirigir, ni dar vida a un personaje... terminan por estar a la cabeza de todo».*
(Billy Wilder [161])

Para poder conducir un automóvil hace falta seguir una formación y obtener un permiso. Para ejercer la medicina es preciso superar un larga formación y obtener un título. Para evaluar una obra dramática, hay que... amar el cine o el teatro, y saber leer la lengua materna. *Grosso modo,* ser como un niño de primaria.

Naturalmente, hay aprendizajes que son inconscientes. Es por lo tanto probable que algunos responsables dispongan de las capacidades necesarias para leer una obra de teatro o un guión. Pero no porque esté inscrito en su ADN, sino porque, al igual que cualquier otra actividad humana, se aprende. Consciente o inconscientemente. Para aquellos que no tienen la suerte de poseer un talento «innato» para esta profesión, he aquí algunas reglas, a mis ojos elementales, relativas a la lectura de una obra dramática. Se derivan del conocimiento de los mecanismos enunciados en este libro.

Como preámbulo, precisemos que llamaremos lector a toda persona que lee **cada** palabra de una obra de teatro o de un guión, y no solamente los diálogos con objeto de ir más rápido. Aunque sea más cómodo dejar de lado descripciones y didascalias, recordemos que contienen preciosas informaciones relativas al desarrollo del relato (sobre todo en el caso de un guión). Emitir un juicio sobre una obra de teatro o un guión leídos sólo a medias es como emitir un dictamen sobre una película de la cual sólo se ha visto la mitad. En el mejor de los casos, es lamentable, o incluso —cuando el que emite el dictamen tiene un derecho momentáneo de vida o muerte sobre el proyecto— es criminal.

Pasar las páginas

La primera cualidad de un texto dramático es incitar al lector a seguir leyendo para saber qué va a pasar a continuación. Si el texto no nos engaña (ver más adelante), hay muchas posibilidades de que la película o la obra de teatro que resulten generen el mismo efecto en el espectador. Esto es lo deseable y, sin embargo, para algunos responsables, cuando el texto se deja leer con facilidad, es sinónimo de vacío. Traducción: Cuando nos aburrimos un poco, cuando no se entiende del todo, ¡es forzosamente profundo! Ya hemos hablado de la fascinación que la complicación ejerce en el ser humano y de su malestar en cuanto tiene que exponer ideas simples y concretas (ver capítulo 17).

En ocasiones se escucha a los responsables decir: «No está mal, lo he leído de un tirón, me ha resultado divertido, pero...». ¡¿Pero qué?! En una frase con un «pero», lo que cuenta es lo que sigue al «pero». Ahora bien, en el caso que nos ocupa, lo más valioso y solicitado está delante del «pero». ¿Existen tantas obras o guiones que se lean de un tirón, sin aburrir y que encima diviertan?

No obstante, leer un texto pasando las páginas con curiosidad es un criterio necesario pero no suficiente. Después de todo, ***Bella del Señor*** se lee con avidez, aunque por razones estrictamente literarias y no dramáticas. Precisamente por ello el texto dramático tiene que ser honesto. Es decir, tiene que limitarse a describir lo más claramente posible, y sin efectos literarios, aquello que se verá y se escuchará sobre el escenario o en la pantalla. Si contiene efectos estilísticos, indicaciones de lo que el lector debe entender, frases que cuentan lo que está pensando tal personaje aunque sin mostrarlo, ¡cuidado peligro! Todas esas bonitas cosas no sobrepasarán el límite del papel, con lo que el formato audiovisual no plasmará una parte del atractivo del formato escrito.

Algunos criterios

El interés que puede suscitar la lectura de un texto dramático obedece a muy pocas razones. Frecuentemente, son los mismos puntos fuertes y los mismos escollos los que se plantean una y otra vez, y lo que es más importante: el lector no podrá perderlos de vista.

— ¿Hay conflicto? La falta de conflicto (profundo y vivido por el personaje principal) es uno de los problemas más habituales de los textos dramáticos. Atención con no confundir conflicto y espectacularidad. Cyrano, que no llega a confesar su amor, se considera como conflicto. Una carnicería forma, sin embargo, parte de lo espectacular conflictivo. El mar abriéndose en dos pertenece a lo espectacular. El inconveniente de la espectacularidad es que cansa muy rápido.
— ¿Hay emoción?
— ¿Todo está claro? Muchas veces el autor sabe quién es quién, quién hace qué, pero se olvida de comunicárselo suficientemente al lector-espectador. En otras ocasiones, es el propio pensamiento del autor el que no está claro. Ambos problemas están, con frecuencia, relacionados.
— ¿Aborda el autor un único tema? La tentación de matar varios pájaros de un tiro, o de contar varias historias en una única obra es fuerte. Aunque rara vez funciona. Porque falta espacio. En vez de tratar con profundidad un asunto, se abordan tres de manera superficial.
— ¿Hay un personaje con quién identificarse claramente?
— ¿Hay evolución orgánica entre una escena y otra? Si no hay evolución, el relato dará la sensación de ser una sucesión de *sketchs*. Puede funcionar, pero resulta muy arriesgado.
— ¿La estructura es sencilla? Esta pregunta es sobre todo válida en el caso de los guiones. Cuidado con los *flash-back*, los repartos complicados, o los rompecabezas. De haber sido el primero en utilizarlos, podría haberse llamado el síndrome Tarentino. Pero ya se venía recurriendo a ellos con mucha anterioridad. Frecuentemente denotan un pensamiento vacío, o poco seguro de sí mismo.
— ¿Se aborda el tema en profundidad? A menudo, el autor plantea un tema fuerte u original, pero olvida explotarlo hasta el final. Unas veces por pudor, otras por incompetencia.
— ¿Hay humor? Es evidente que se pueden contar historias maravillosas sin ser divertido. A pesar de no ser una exigencia, es conveniente probar la comedia. Quererla. Mimarla. Posee demasiadas virtudes como para dejarla de lado.

Por supuesto, las excepciones a estas reglas básicas pueden funcionar. El peligro es no llegar a contar más que con excepciones. Es, por lo tanto, una cuestión de dosificación. Si, por ejemplo, el texto es una sucesión de *sketchs*, no se identifica claramente al protagonista y carece de conflicto, seamos honestos, empieza con muy mal pie.

¿Qué formación necesitan los lectores?

Aquéllos que quieran mejorar su capacidad como lectores de obras dramáticas seguramente se preguntarán qué formación es la más adecuada. Sólo tengo una respuesta: el taller de escritura. Creo que la lectura de un manual, o una formación de fin de semana sobre la evaluación de guiones es del todo insuficiente.

Tal vez se pregunten si es necesario saber escribir guiones u obras teatrales para poder evaluar los textos de los demás. En primer lugar, seamos claros, no se trata de saber escribir un guión o una pieza de teatro. Se trata de saber en qué consiste la escritura dramática; lo cual es mucho menos ambicioso, aunque la esencia permanece. Es comprensible. Después de todo, no hace falta ser panadero para saborear una barra de pan. No hay que ser mecánico para disfrutar de un coche. Y en relación con el tema que nos ocupa, no es necesario ser cine-

asta para calificar una película. Todo esto es cierto. ¿Entonces? ¿Por qué diablos hay que aprender a escribir desde dentro para poder evaluar un texto dramático?... Por una simple razón: un texto dramático no es un producto terminado, concebido para todo tipo de público, sino un plano, una partitura. No hace falta ser compositor para apreciar un concierto, pero sólo un músico puede leer, y con mayor razón evaluar una partitura musical. Únicamente un arquitecto, o alguien con grandes nociones de arquitectura sabrá leer y evaluar un plano. Si se quiere ser entrenador de tenis, dar consejos a los jugadores, hablar con ellos de la técnica, es imprescindible saber dar a la pelota. O, más exactamente, saber lo que es dar a la pelota. Poco importa si está o no dotado para ello. Un taller de escritura en el que se escriba (obras buenas o malas) permite cuatro cosas fundamentales:

1. Comprender la escritura desde dentro.
2. Respetar el pensamiento del otro.
3. Ayudar al otro a mejorar la traducción de su pensamiento.
4. Evaluar un guión.

Un buen taller de escritura dramático forma tanto a autores como a guionistas o lectores. Para mí, aquella persona cuya profesión está vinculada al texto dramático (productor, lector, responsable, profesor de seminarios, director, etc.) y que nunca ha escrito nada es algo así como un célibe hablando de sexualidad conyugal.

Conclusión

«...escenificando la piedad y el pavor, la tragedia efectúa una catarsis de este tipo de emociones»
(Aristóteles [4])

«Breuer llamó a nuestro método terapéutico la terapia catártica... Su éxito práctico fue excelente»
(Sigmund Freud [53])

«Este mundo es una comedia en la que ignoro mi papel».
(***Le véritable Saint Genest***)

«El mundo entero es un escenario donde hombres y mujeres no son más que actores».
(***Como gustéis***)

Las herramientas que se proponen en este libro puede que no convengan a todo el mundo. Sin embargo, permitirán a muchos autores dramáticos contar una historia de forma eficaz. Aunque, ¿eficaz para quién? ¿para el autor o para el espectador? Para ambos, por supuesto. Uno no existe sin el otro. Eficaz para el autor que podrá dar forma a su pensamiento y comunicarlo de una manera más accesible. Eficaz para el público que encontrará lo que va buscando: sentido, emoción y distracción.

Para concluir, desearía insistir sobre este último aspecto, esa triple necesidad del espectador. Creo que la dramaturgia encierra algo de terapéutico —entendido como algo «que alivia» más que como algo «que cura». Al igual que el juego o la psicoterapia, la dramaturgia crea una zona simbólica a medio camino entre lo real y lo imaginario.

Que la dramaturgia desempeña un papel terapéutico para los autores es bastante evidente. Todos ellos (al igual que los actores) lo saben, o lo intuyen. Algunas psicoterapias como el psicodrama, las terapias regresivas, la escenoterapia poseen singulares semejanzas con las artes dramáticas. Lo que puede parecer menos evidente es el interés terapéutico que la dramaturgia tiene para el espectador.

Emoción

La dramaturgia, al igual que los cuentos de hadas o el juego simbólico, brinda al ser humano la posibilidad de descubrir sus emociones, de explorarlas, de domarlas, y el placer supremo de controlarlas. Es muy importante. Y lo es mucho más en aquellas sociedades que desprecian o temen las emociones. Debido precisamente a que esta necesidad es fuerte y esencial, todo intento por intelectualizar la dramaturgia (a la manera de Brecht y otros) me parece condenado a la marginalidad, y a calar únicamente en un puñado de espectadores. Sobre todo, cuanto se puede emocionar al espectador durante la representación y hacerle pensar más tarde.

Por otra parte, parece que nuestras emociones son útiles a la hora de razonar. El neurólogo americano Antonio Damasio demuestra en ***El error de Descartes, la emoción, la razón y el cerebro humano*** [35b] que la capacidad de expresar y experimentar emociones es indispensable para estimular los comportamientos racionales.

Sentido

Hemos visto en el capítulo 7 que al espectador le gusta la causalidad en dramaturgia y que esto responde a una necesidad de sentido, de relación, de orden. En ***¿Es real la realidad?*** [154] Paul Watzlawick escribe: «*... sin este orden, el mundo parecería realmente arbitrario —es decir caótico, imprevisible y extremadamente amenazador. Los seguidores de la Escuela Gestalt pusieron de manifiesto, en los años veinte, que esta disposición se inscribe en las capas más profundas de la neurofisiología de nuestras percepciones, y de ahí que su efecto pueda percibirse hasta en los más altos niveles del funcionamiento humano, por ejemplo en las actividades creativas y el humor*».

El carácter religioso de la dramaturgia no se plasma únicamente en el contenido de las obras, sino también en la forma de su recepción. En su condición de medio artístico, una obra dramática genera un vínculo entre el autor y el espectador. Y también entre el conjunto de los espectadores. Este fenómeno es igualmente cierto para la televisión. Cuando un telespectador —incluso estando físicamente solo ante su televisor— ve un programa, sabe que miles de individuos están haciendo lo mismo. Psicológicamente, no está solo. Esta comunión es una forma de vínculo. Para estar completamente solo ante el televisor haría falta estar viendo una cinta de video.

Finalmente, el último tipo de vínculo engendrado por la dramaturgia es el sentimiento de pertenecer a la misma comunidad. Las buenas obras dramáticas nos recuerdan que todos los seres humanos están sometidos a los mismos sentimientos básicos: ansiedad, frustración, tristeza, cólera, culpabilidad, etc. Bien utilizada, la dramaturgia es un medio muy democrático. Hemos visto, por ejemplo, cómo el carácter universal de la pantomima y de la caracterización de Charlot permitían a Chaplin hacer que todos los espectadores compartieran el mismo sentimiento.

Distracción

Por definición, la distracción consiste en desviar la atención de un individuo, en hacerle olvidar aquello que le preocupa. En dramaturgia, la distracción viene de la mano de la emoción que la obra suscita, y ésta a su vez puede ser producida tanto por el conflicto como por la espectacularidad. No obstante, cuanto más grande sea el conflicto mayor será la distracción. Es un fenómeno fuerte y deseado. La distracción permite al individuo estar en otra parte distinta de sí mismo, lo cual le procura gran sosiego. Para Watzlawick [156], es incluso más que eso. Según él, el ser humano no puede cambiar hasta que no desconecta su hemisferio izquierdo.

En lo que Berne [13] llama el guión, el ser humano interpreta un reducido número de papeles, siempre los mismos. Hay guiones de perdedor, guiones de no ganador y guiones de ganador; esta última categoría representa, desgraciadamente, una minoría de casos.

Un ser humano que va al teatro o al cine tiene la posibilidad, durante dos horas, de entrar en la piel de un personaje con más éxito que él. Se ve lo que este tipo de paréntesis en la vida de un ser humano puede tener de agradable. Es precisamente lo que explica el éxito de los héroes duros y astutos que al final ganan. Incluso se puede pensar que cuanto más soporta un ser humano un guión de perdedor —o atraviesa una fase de perdedor— más necesidad tiene de identificarse con un protagonista vencedor.

En general, la dramaturgia brinda al espectador la posibilidad de interpretar un papel distinto papel al suyo, le permite odiar y matar con total tranquilidad —ver ***El viejo fusil***, donde se nos invita a vengarnos sin hacernos preguntas—, aunque también amar, triunfar, y evolucionar mejor de lo que consigue hacer en su propia vida. Este cambio de papeles es un poderoso factor de distracción.

Estas tres necesidades (emoción, sentido y distracción) son probablemente vitales para el ser humano. Seguramente la dramaturgia no es la única actividad humana que puede darles respuesta. Los juegos (de rol, de sociedad, de hacer como si) obedecen en esencia a la misma necesidad. El deporte también. Un partido de fútbol puede distraer y suscitar emociones, a pesar de carecer de sentido. Pero la dramaturgia responde, o al menos puede responder, a estas necesidades con una intensidad inigualable. Es probablemente lo que la hace tan necesaria. Deseo que este libro brinde a los autores tanto la oportunidad de expresarse como de dar una mejor respuesta a dichas necesidades.

Léxico

Tal y como precisé en la introducción, el lenguaje de la dramaturgia no está del todo codificado. Las definiciones que vienen a continuación corresponden a conceptos desarrollados en esta obra y no coinciden necesariamente con las de otros teóricos o con las de los diccionarios especializados.

Los números en negrita se refieren a capítulos enteros.

Se encontrarán ejemplos de armazones y de estructuras fractales (incidente desencadenante, medio, objetivo, obstáculo, paso del primer acto al segundo, protagonista, respuesta dramática, subobjetivo, tercer acto) en los análisis de las páginas 175-197, 340-343, 412-441, 427-432 y 456-457.

Acción: conjunto de tentativas de un protagonista por alcanzar su objetivo. En general, se confunde con el segundo acto, excepto en los casos en que no se respeta la unidad de acción o cuando ésta es relanzada mediante un golpe de efecto al comienzo del tercer acto. 65, 120-125, 153-155, 166-167, 170-171, 202-206, 286-291, 355-357, 407, 408, 420-421, 422.

Actividad: gesto con significado o conjunto de gestos con significado, incluida la interpretación del actor. Sería más adecuado utilizar el término «acto», pero generaría una cierta confusión con el acto dramático. En cuanto al término «gesto», es un tanto restrictivo en su acepción corriente ya que no engloba la interpretación del actor. 345, **359-377**, 382-384, 385, 391-393, 414-415, 432-433, 462-463, 509-510, 525, 527-528.

Acto o acto dramático: una de las tres partes narrativas de una unidad dramática (escena, secuencia, episodio, obra). Se define con relación al objetivo del protagonista. 153-159, 337-338, 407, 420-421.

Acto logístico: parte importante de una obra teatral que responde a consideraciones teóricas o prácticas (cambio de tiempo, de decorado o de velas). Noción escrita. 159.

Adaptación: operación de transformar un relato o un documento en una continuidad dialogada. El término se utiliza tanto cuando se trata de la adaptación de una novela (**483-489**), como para una sucesión de escenas. 15, 17, 28, 77, 106, 178, 206-207, 366, 439, 459, 462, 483-489.

Anuncio: preparación que consiste en convertir una información en previsible, y que como tal es agradablemente percibida por el espectador. 213-216, 219, 266, 293, 349.

Antagonista: personaje que no tiene más objeto que ser fuente de obstáculos externos para el protagonista. Puede operar a nivel local. Con bastante frecuencia, una escena contiene un antagonista. 103-104, 114.

Armazón: plan de una obra dramática que incluye el *pitch*, la forma de ser del protagonista, su objetivo, sus obstáculos, la respuesta dramática, la estructura en 3 actos, los personajes más importantes, las principales ironías dramáticas y, en ocasiones, los principales nudos dramáticos. También se le llama plan de construcción. 447-458, 471, 489.

Biblia: documento donde se recogen todos los elementos recurrentes (premisas, personajes, decorados, temas, situaciones, etc.) de una serie para la televisión. Si, por ejemplo, al final de todos los episodios tiene que aparecer el inspector y decir: «...ah, una cosa más...» (ver ***Colombo***), eso debe aparecer en la biblia. 481.

Bocadillo de pensamiento: bocadillo de cómic cuya cola está constituida por varias burbujas de tamaño decreciente. Convencionalmente, sirve para comunicar lo que está pensando un personaje. 267, 276.

Bola de nieve (efecto): la combinación del *crescendo* y la evolución (consultar ambos términos). 233, 458.

Caracterización: es el arte de crear personajes. El trabajo de caracterización no consiste únicamente en concebir personajes, sino en mostrar su personalidad en escena. 34, 43, 56, 69, 92, **119-150**, 237-238, 406-407, 419-420, 429, 440, 454, 480-481, 510-511, 525.

Caricatura: rasgo de carácter exagerado. En ocasiones el único rasgo de carácter. 127.

Cliff-hanger: anglicismo (de *cliff*: acantilado y *hang*: agarrarse) es un gancho (consultar este término).

Clímax: anglicismo con el que se denomina al nudo dramático que concluye el segundo acto (de una escena, de una secuencia o de una obra entera), resuelve los problemas planteados por la acción y aporta una respuesta dramática. En general, es igualmente el nudo dramático más intenso de la obra, es decir el más conflictivo y/o el más espectacular. 160-166, 173-175, 335-337, 407, 411, 459, 509, 527.

Clímax medio: (o *mid-act climax*): nudo dramático fuerte que se sitúa aproximadamente en la mitad del segundo acto, y que da un nuevo tinte a la acción, aunque no la concluye. 173-174.

Comedia: es el tratamiento burlón de las limitaciones humanas destinado a generar la risa en el espectador. 87-89, 92, 129-130, 262-264, 270, **307-334**, 412, 427, 499, 527.

Cómico de repetición: efecto cómico cuyo principio consiste en repetir un elemento (gesto, diálogo, escena, etc.). Puede adoptar la forma de una tríada *A*, *A*, *A'* o de un *running gag*. 240-242.

Comunicación: preparación involuntaria que consiste en hacer que una información se convierta en previsible y que como tal sea desagradablemente percibida por el espectador. 213, 218-219.

Conflicto: situación generada por la oposición entre un objetivo y un obstáculo, y generadora de emoción tanto para aquél que la vive como para el espectador. Factor de identificación fuerte. 43, **45-63**, 65, 120, 339-340, 350, 403-404, 415-416, 523-524, 532.

Continuidad dialogada: la obra dramática en sí misma. Comprende todo aquello con significado que será visto o escuchado sobre un escenario o en una pantalla. Sinónimo de obra teatral, de libreto o de guión. 459, 463-464.

Continuidad no dialogada: plan de una obra dramática construido por una sucesión de escenas detalladas. Equivale al *treatment* anglosajón. 459, 462-463.

Contraste: yuxtaposición (espacial o temporal) de dos elementos dramáticos o de dos sentimientos, uno que hace emerger al otro. En algunas ocasiones el contraste viene de la mano de la preparación. 223-224, 361-363, 397.

Crescendo: principio de construcción que consiste en poner en el camino de un protagonista obstáculos y conflictos de intensidad creciente. 105-107, 160, 232-233, 335-337, 406, 410, 418, 427, 428, 458-459, 464, 473, 525, 526, 540, 548.

Crisis: según algunos teóricos, es el momento de desequilibrio que precede al clímax, el último de los instantes con una respuesta dramática incierta. Para otros, la crisis está ligada al libre albedrío del protagonista. Noción confusa y, en mi opinión, poco útil para el autor. 175.

Culebrón: serie para la televisión con decorados y personajes recurrentes, y con episodios abiertos. 207, 479-481.

Cuestión dramática: ¿alcanzará el protagonista su objetivo? Esta cuestión surge en la mente del espectador al final del primer acto. Genera suspense (en sentido amplio del término). 109-111, 288-290, 338, 340, 343, 509.

Cuestión irónica: ¿descubrirá la víctima de la ironía dramática aquello que ignora? ¿Cómo? Esta pregunta surge en la mente del espectador en el momento en que se instala una ironía dramática. 288-290, 340.

Cut: término técnico, significa «corte», y se refiere a la interrupción de un plano, y por extensión de una escena. 244-247.

Deus ex machina: latinismo que quiere decir «dios salido de la máquina». Se refiere a una ayuda o una solución que no viene de ninguna parte (en realidad del sombrero del autor) y que facilita la vida al protagonista. Por extensión, toda facilidad. 97-102, 109, 167-168, 171, 180, 186, 209-213, 218, 222, 273, 285, 300, 409, 418, 422, 428, 502, 503.

Diabolicus ex machina: neologismo latino construido a partir de *deus ex machina*, con el que se designa todo obstáculo gratuito y no justificado, salvo el *McGuffin*. 102-103, 137, 171, 188, 409, 417.

Diálogo: palabras emitidas por los personajes de una obra dramática. Por extensión, el término «diálogo» incluye igualmente al monólogo, al comentario, al aparte, a la voz *en off*. 345, 348-350, 359-360, 379-393, 415, 433, 463-464, 493, 527-528.

Didascalia: indicación escénica en una obra teatral y descripciones en un guión. Por extensión, se denomina didascalia a todo aquello que los personajes de una obra dramática no expresan, incluidos sus nombres al comienzo de los diálogos. 470, 531.

Doble *take*: anglicismo (respuesta mental doble) que se refiere a una reacción diferida en el tiempo (consultar este término).

Drama: representación visual y/o auditiva de una acción (drama en griego) humana. Las vías del drama son, por lo tanto, el teatro, la ópera, el cine, la televisión y, en menor medida, la radio y el cómic. En un sentido amplio, drama es una acción humana con un objetivo, obstáculos y un resultado incierto. En ese sentido, el drama es el principal motor de la vida. 17, 19-20, 62, 114-117, 130-131, 258, 304, 347-348, 439-440, 483-489, 519-520.

Drama: obra dramática, en el sentido de aquélla que ha sido concebida para ser representada y no en el sentido de grave, trágica o terrible. En ocasiones se utiliza el término drama para referirse a un drama serio, por oposición a comedia.

Dramatizar, dramatización: operación que consiste en introducir el suspense en una situación, es decir, en dotar de un objetivo y de unos obstáculos bien dosificados a uno o varios personajes. 49, 114-116.

Dramaturgia: técnica del drama. Igualmente sinónimo de drama. 15-28, 35-37, 45, 47-51, 116-117, 483-488.

Efecto: utilización con significado de la imagen o del sonido. 361, 395-396, 398-401, 441-442, 484.

Elipsis: omisión sintáctica. Podemos distinguir entre una elipsis temporal que permite hacer comprender que el tiempo ha pasado, y una elipsis narrativa que permite al espectador imaginar una información narrativa nueva. 166-167, 244-247, 397, 410, 424, 455, 466.

Épico (teatro): tratamiento concebido por Bertolt Brecht y Erwin Piscator, en referencia a la poesía épica griega. Se opone al teatro clásico (también llamado aristotélico) y se esfuerza en privilegiar el intelecto con respecto a la emoción; el distanciamiento con respecto a la identificación; lo artificial con relación a lo real; la yuxtaposición de elementos independientes con relación al desarrollo de una intriga. El teatro épico ha suscitado muchas reacciones, ha influido en el teatro del siglo XX, ha engendrado una cohorte de dramaturgos y de teóricos más papistas que el Papa. Benno Bensson [14] cuenta que, poco antes de morir, Brecht repetía «*nada más peligroso que los amigos*» deseando volver a la ingenuidad. 143-144, 230, 398, 435.

Episodio: una de las obras de una serie (consultar este término). 475-478.

Equívoco: doble ironía dramática. Según las definiciones, el equívoco puede ser sinónimo de ironía dramática. 278-281, 411, 413.

Escena (o escena dramática): parte de una obra dramática que presenta una acción local. Una escena dramática puede desarrollarse en varios decorados diferentes, por lo tanto, incluir varias escenas logísticas. 201, 203-204, 335-340, 441-443.

Escena logística: parte corta de una obra dramática que se define por los cambios de decorado, de tiempo o de personajes. En un guión, las escenas logísticas frecuentemente se numeran y se designan de la forma siguiente: INTERIOR, NOCHE, CUARTO DE BAÑO. La distinción entre escena logística y escena dramática es del mismo orden que la que existe entre acto logístico y acto dramático. 340.

Escena obligatoria: resolución de una ironía dramática, es decir, el momento en que se informa a la víctima de ésta de aquello que ignoraba. La escena obligatoria es una forma particular de escena pendiente, la más esperada de todas. 181, 183, 184, 269-275, 290-291, 362, 411, 516.

Escena pendiente: cualquier escena (o momento) que el espectador espera, y que vive como una gratificación. La escena pendiente es una forma de recompensa. Tanto el clímax como la escena obligatoria son escenas pendientes, las más «pendientes» de todas. 275, 410.

Espectacular: todo aquello que distrae o fascina por su rareza. Etimológicamente, lo espectacular es aquello que atrae la mirada. Pero un sonido o una idea pueden, igualmente, ser espectaculares. Sinónimo de sensacional. 50-53, 97, 115-116, 162-163, 284, 368, 369-370, 398, 404, 416, 428, 492, 497, 499, 519-520, 532.

Evolución: principio de construcción que consiste en crear un encadenamiento lógico (orgánico) entre las sucesivas partes de una obra. 232-234, 337, 409, 423, 458-459, 512-513, 525.

Explotación: procedimiento que consiste en aprovechar un elemento de la obra, independientemente de que se trate de un objetivo, de las premisas o de una situación de ironía dramática. Coincide con la noción de creatividad (consultar igualmente *milking* e ironía dramática). 247-251, 266-268, 410-411, 425.

Exposición: narración (la mayor parte de las veces oral) de un suceso ya acontecido, que está aconteciendo o que va a acontecer. 345, **347-357**, 414, 429, 432, 436, 460, 487, 525.

Falsa pista: presentación destinada a engañar al espectador, generalmente para llevarlo hacia una sorpresa, y en ocasiones para generar un contraste. 222-224, 299-300, 304-305, 409, 417, 422-424, 463.

***Flash-back*:** anglicismo con el que se nombra una vuelta atrás en el relato. Dicha vuelta es mostrada y no contada oralmente (consultar exposición). 352-357, 360, 432, 529, 533.

Fractal (estructura): principio según el cual todas las partes (escenas, secuencias, actos, episodios, etc.), independientemente de su nivel, son generadas por el mismo motivo. 43, 60-62, 165-188, 335-336, 343, 427, 512, 516, 539.

Gancho: nudo dramático conflictivo no resuelto. Situado al final de una obra o de una parte de la obra (viñeta de un cómic semanal, episodio de una serie, acto logístico), está destinado a suscitar en el espectador el deseo de conocer lo que viene a continuación. Es una forma de anuncio. En inglés, *cliff-hanger*. 98, 170-171, 174, 410, 421.

Género: categoría de obras. Los criterios en cuanto a las categorías pueden ser de varios tipos. 88-92.

Golpe de efecto: nudo dramático que sorprende al espectador (ver sorpresa). 169-172, 179, 184, 188, 191, 217, 223, 289, 298, 336, 338, 410, 414, 421, 454, 516.

Gran etapa: nudo dramático importante del segundo acto que, generalmente, abre o cierra una secuencia. El clímax medio es una gran etapa. 340, 458.

Guión: relato destinado a ser rodado (o a ser dibujado, en el mundo del cómic). También denominado «continuidad dialogada». Para su desgracia, y la de los guionistas, el término guión hace referencia a dos entidades diferentes: 1.º el plan de una película, y 2.º el relato de una película. El segundo está, por supuesto, contenido en el primero, aunque hay películas que contaron con un guión como herramienta de trabajo (1.º) pero no con guión (2.º), ya que no cuentan ninguna historia. Otro matiz importante: el guión (1.º) es efímero, deja de existir una vez que se ha rodado la película. Sin embargo, el guión (2.º) siempre está presente en la misma. Frecuentemente la calidad de la película depende de él. Por eso, si bien podemos decir que el guión (2.º) no es una obra en sí misma (como una novela), es a pesar de todo una obra de pleno derecho (como la música de una película). El guión es la primera maqueta de una película, como un plano de arquitecto o una partitura de música. El cine no dispone de la posibilidad de hacer una segunda maqueta tan elaborada y fácil de leer como las maquetas de arquitecto en tres dimensiones o una banda musical de demostración. En sentido amplio, el término «guión» se refiere al plan de un relato o incluso de un acontecimiento real. En este sentido, un texto de teatro es el guión de la obra. 29-33, 470-471, 510-511, 531-534, 537.

Happy end*:** anglicismo derivado de *happy ending* y que significa «final feliz», lo cual no equivale sistemáticamente a respuesta dramática positiva. En ***Hamlet o ***Edipo Rey***, los protagonistas alcanzan sus objetivos, pero ¿podemos hablar de final feliz? Al contrario, el protagonista de ***Érase una vez un trasero*** no lo alcanza pero el final es feliz. 88, 92-93, 129, 453, 499-500.

Hareng rouge (*red herring*): ver falsa pista.
Héroe: término con el que se puede designar al personaje principal de una obra, al protagonista de cualquier tipo, o al protagonista si es heroico. 66-67.
Historia: algunos teóricos oponen historia y relato (también llamado intriga). Una historia es una sucesión cronológica de hechos que guardan relación con un mismo tema, mientras que un relato es poner en un orden arbitrario y específico los hechos de una historia. La misma historia puede dar lugar a varios relatos diferentes. El ejemplo más célebre es el mito de Edipo, del que ***Edipo Rey*** no es más que uno de los múltiples relatos posibles (ver las páginas 199-200, 229-231). El término fábula se utiliza tanto para referirse a una historia como a un relato.
Identificación conceptual: proceso mediante el cual el espectador siente simpatía por un personaje, se confunde con él a través del pensamiento, comprende lo que está sintiendo. 53-55, 74, 404.
Identificación emocional: proceso mediante el cual el espectador siente empatía por un personaje, se confunde con él a través de la emoción, siente lo que está sintiendo. 53-55, 74, 320-321, 404.
Incidente desencadenante: nudo dramático situado en el primer acto y que, directa o indirectamente, condiciona a uno o a todos los personajes —el o los futuros protagonistas— a la hora de definir un objetivo para toda la duración de la unidad dramática (escena, secuencia, episodio u obra). 75, 98, 163-171, 407, 413, 421, 428-431, 450, 454-455, 521, 539.
Instalación (de la ironía dramática): momento en el que el espectador se entera de una información que al menos uno de los personajes ignora. 267-268, 410-411, 425.
Ironía: en lenguaje corriente, procedimiento que consiste en decir algo distinto (a menudo, lo contrario) de lo que queremos que el otro comprenda. En dramaturgia, la ironía es una forma de explotar la ironía dramática difusa. Puede ser transmitida mediante el diálogo o generada por la preparación. 293, 411-412.
Ironía dramática: procedimiento que consiste en comunicar al espectador una información que al menos uno de los personajes ignora (conscientemente), y por lo tanto en dar al espectador una ventaja con respecto, al menos, a uno de los personajes. La ironía dramática se desarrolla en tres etapas: instalación, explotación y resolución (consultar escena obligatoria). 184-185, **257-305**, 319, 333, 410-412, 425-427, 506, 525.
Ironía dramática difusa: ironía dramática en la que el espectador siente —en lugar de saber— algo que los personajes ignoran. La ironía dramática difusa viene de la perspectiva que todo espectador tiene con relación a los personajes de una obra dramática. 291-295, 319, 410-411.
McGuffin: justificación de las premisas conflictivas de una obra. Dicha justificación es habitualmente desdeñable, ya que son las motivaciones del personaje lo que atrae al espectador y no las generadas por los obstáculos externos. 93-95, 418.
Medio: planteamiento utilizado por el protagonista (local o general) para alcanzar su objetivo. Si es difícil de alcanzar se convierte en un subobjetivo. 74-75, 167, 416.
Melodrama: género dramático caracterizado por la acumulación de obstáculos externos. 85-87, 258-261.
Mid-act climax: Consultar clímax medio.
Milking: anglicismo con el que se designa un procedimiento consistente en sacar el máximo partido de un elemento (decorado, personaje, situación, etc.), en exprimirlo como un limón, en no escatimar medios, en batir las claras hasta ponerlas a punto de nieve. Sinónimo de explotación óptima y de creatividad. 247-255, 410, 423-424, 429, 468, 507, 520, 525.
Misterio: procedimiento que consiste en hacer comprender al espectador que ignora una o varias informaciones. 219, 300-306, 412, 427.
Necesidad dramática: problemática no resuelta del futuro protagonista. Es presentada en el primer acto y resuelta en el segundo. 168-169.
Nudo dramático: información o acontecimiento que altera el itinerario del protagonista y que hace avanzar la acción. Cuando el nudo dramático es pequeño se habla de tiempo (*beat* en inglés). De hecho, un nudo dramático puede adoptar la forma de una palabra, un parpadeo de ojos, una entonación (ver ***Por un sí o por un no***) —aunque sean insignificantes— o hasta de una catástrofe nuclear mundial (incidente desencadenante de ***El día después***). 159-175.
Objetivo: meta, voluntad, deseo que un personaje intenta alcanzar o satisfacer consciente o inconscientemente. El objetivo de una obra (u objetivo general) es la voluntad del protagonista que genera o suscita el mayor número de obstáculos. Llamado igualmente objetivo dramático. 60-63, **65-78**, 119-126, 153, 286-288, 404-405, 416-417.
Objetivo local: objetivo de una escena dramática. 74, 366-367.
Objetivo temático: objetivo inconsciente del protagonista que corresponde a su transformación en la obra. Asimilable a un deseo de ser mejor. 72-73.
Obra lograda: obra del siglo XIX de la que se dice que está bien construida. En realidad, las obras logradas acumulan equívocos y golpes de efecto gratuitos que no buscan más que distraer al espectador, y si se estudian minuciosamente se llega a la conclusión de que están peor hechas que las obras maestras. Los padres de las obras logradas son Eugène Scribe (***Le verre d'eau***, ***Adrienne Lecouvreur***) y Victorien Sardou (***Tosca***, ***Madame sans-gêne***). Han influido directa o indirectamente en una gran cohorte de dramaturgos (Dumas hijo, Guitry, Ibsen, Labiche, Pagnol, Wilde, etc.), en todos los autores de comedia ligera, en algunos guionistas europeos, en algunos dibujantes de cómics (Charlier, Goscinny, Greg, Hergé, Martin, etc.) y en todos los guionistas hollywoodienses, incluidos los más grandes, a través de Broadway o a través de la inmigración (Hitchcock, Lubitsch, Wilder, etc.). 34-35, 170, 258, 279, 298, 458.
Obstáculo: elemento (objeto, personaje, casualidad, sentimiento, etc.) que se opone a un objetivo, lo cual genera conflicto. 60-63, 76, **79-117**, 138, 405, 417-419.
Obstáculo externo: obstáculo que no tiene nada que ver con el personaje al que se opone. 82-84, 87-88, 91.
Obstáculo externo de origen interno: obstáculo exterior a un personaje, del que sin embargo es directa o indirectamente responsable. 82-83, 405, 417.
Obstáculo interno: característica de un personaje (generalmente psicológica) que es fuente de obstáculos para él mismo. 81-85, 87-91, 405, 417, 513-514.
Obstáculo local: obstáculo que se opone a un objetivo local. 107-109, 336-337.
Pan & Scan: método para adaptar el formato cinematográfico al formato vídeo consistente en encuadrar las películas en Scope (relación longitud/anchura = 2,35) para obtener una imagen televisiva (relación longitud/anchura = 1,33). Dicho método hace que se pierda casi el 50% de la imagen, y obliga a menudo a modificar el montaje de la película. 35, 365.

Paso del primer al segundo acto: nudo dramático revelador a los ojos del espectador en el momento en que se pone en marcha la acción. Coincide con la declaración del objetivo, cuando ésta tiene lugar. 154, 169.

Personaje: ser humano ficticio. Por extensión, toda entidad (animal, objeto, etc.) que disponga de un objetivo. 43, 68, 120-125, 404, 416, 456, 460-461.

Personaje principal: es aquél que se corresponde con el tema de la obra dramática. No siempre coincide con el protagonista. 65-66, 449-450.

Pitch: anglicismo (del verbo lanzar) que se refiere al breve argumento de venta de una película que el autor da a conocer a un responsable, o un distribuidor al público. Se distingue entre el *one-line pitch*, donde se resume la acción en una frase, y el *long line pitch*, más parecido a un lema de cartel, que da una idea del estilo o del ambiente. El *one-line pitch* es una excelente herramienta de escritura ya que sirve de directriz al autor. También se le denomina *pitch* dramático. 450-453, 456, 459.

***Pitch* temático**: equivalente del *pitch* en el caso del objetivo temático. A diferencia del *pitch* dramático, que presenta una dinámica con un resultado incierto, el *pitch* temático se refiere a la transformación que experimenta el protagonista. 452-453, 456.

Plan de construcción: consultar armazón.

Premisas: punto de partida de una historia, que frecuentemente incluye la caracterización del o de los personajes principales y el incidente desencadenante. 94, 248, 295, 436.

Preparación: operación que consiste en volver probable, previsible o significativa una información o un acontecimiento. Igualmente, la primera parte de dicha operación (la segunda parte es la recompensa). La preparación está estrechamente vinculada a la sintaxis dramatúrgica. 209-256, 293, 348, 388-389, 408-410, 422-425.

Primer acto: todo lo que sucede antes de que el espectador perciba cuál es el objetivo del protagonista. 154-157, 164, 169, 170-171, 338, 407, 420-421.

Protagonista: el personaje de una obra dramática que mayor conflicto vive en el conjunto de la obra. 65-78, 92-93, 103-105, 129-131, 203-204, 302-303, 404, 416-417, 448-450, 500-501, 525.

Protagonista local: aquel personaje que más conflicto vive en una escena. 336-337, 428.

Reacción diferida: efecto creado por los payasos del cine mudo (especialmente Harry Langdon) y más tarde recuperado por los payasos de los dibujos animados, que consiste en tardar un tiempo en reaccionar ante una situación nueva. *Double take* en inglés. 270-271.

Recompensa: momento en que un elemento (objeto, diálogo, gesto, efecto, situación, etc.) toma un sentido particular, debido a la preparación. **209-256** y más concretamente 388-389, 507.

Reír: conjunto de fenómenos vocales y de movimientos corporales (principalmente faciales) generados por la alegría, algunas enfermedades, el protóxido de nitrógeno, las cosquillas, el nerviosismo, o la burla (ver la comedia). También es sinónimo abusivo de comedia. 308-310.

Relato: consultar historia.

Remake: anglicismo que designa una nueva versión de una obra ya existente. El *remake* no es una práctica surgida del cine hollywoodiense, existe desde la Antigüedad. 528-530.

Remate: nudo dramático situado al final de una obra y que, según los casos, puede designar un clímax, un gancho o un golpe de efecto (o los tres a la vez). Consultar dichos términos. 170, 508-510.

Resolución: consultar escena obligatoria.

Respuesta dramática: respuesta a la cuestión dramática. Puede ser positiva, negativa o no existir (caso extremadamente raro). 109-110, 171, 181, 407, 421, 453.

Reto: lo que el protagonista puede ganar o perder si alcanza o no su objetivo. El reto puede ser de naturaleza psicológica y/o inconsciente. De su intensidad depende la fuerza de la identificación y el interés que el espectador tendrá en permanecer atento a la historia del protagonista. 73, 512.

Road movie: literalmente película de carretera, en la que lógicamente la mayor parte de la acción transcurre en la carretera. En realidad, lo que caracteriza a las *road movies* es su estructura a base de *sketches* —se salta de un encuentro a otro, como si nos estuviéramos paseando por un camino— más que la naturaleza del decorado principal. 231-232.

Running gag: anglicismo que sirve para designar un *gag* que se repite a lo largo de una escena o de una obra. Puede tratarse de una repetición estricta del mismo o alterada. 242-243.

Rutina de vida: elemento de caracterización de un personaje (a menudo, el futuro protagonista) que pone en escena, tal y como su nombre indica, las costumbres sociales o psicológicas del personaje. En ocasiones puede revelar una necesidad dramática. 125, 168-169.

Saga: obra que sucede a otra obra prolongando la misma historia. Muchas películas se denominan «sagas» (o «secuelas»), simplemente porque se realizan detrás de una primera. Pero están más cerca del *remake* que de una verdadera saga (ver ***Rocky 2*** y ***Rocky 3***, ***Arma letal 2***). En su caso sería más apropiado hablar de «episodios». 236-237.

Scrimmage: anglicismo que significa «mogollón» o «bullicio» y se refiere a una escena en la que están presentes todos los personajes de la obra con objeto de resolver sus respectivos problemas. 251-252.

Script doctor: anglicismo que significa «reparador de guiones» y designa a un profesional al que se recurre para actualizar —y llegado el caso, corregir— los defectos de un guión ya terminado. La figura existe también en el mundo teatral. En cierto modo, todo aquel que se encuentra con un problema sobre un escenario (o un problema de guión en una película) y sugiere un cambio está haciendo la función de *script doctor*. Como Cheech (Chazz Palmintieri) en ***Balas sobre Broadway***. En sentido restrictivo, un *script doctor* es aquél que posee las competencias para modificar un texto y es pagado por ello. No hay que confundirlo con el *script editor*, especie de redactor jefe o director artístico que debe coordinar la escritura de una serie televisiva. El *script editor* es habitualmente coguionista y *script doctor* de la serie, aunque no siempre es así. Por el contrario, un *scrit doctor* no tiene ninguna razón para ser el *script editor*. Ben Hecht y Claude Sautet son dos *script doctors* muy conocidos en el mundo cinematográfico. 218, 473, 523-525.

Script editor: consultar *Script doctor*.

Secuencia: grupo de escenas vinculadas por un mismo subobjetivo o situadas entre dos grandes períodos. 340-343, 412-413, 427-432.

Segundo acto: todo lo que sucede mientras el protagonista intenta alcanzar su objetivo. 154-155, 169-174, 340, 407, 420-421.

Serial: película por episodios, entre los años 1910 y 1950. Cada episodio era presentado en una sala de cine a intervalos cortos de tiempo (una semana, más o menos). Los seriales tenían de media una docena de episodios. La televisión ha retomado el sistema. 174, 480.

Serie: conjunto de obras que poseen elementos comunes. Éstos suelen ser la mayor parte de las veces los personajes (Edipo, Falstaff, James Bond, Colombo, Tintín, etc.), pero puede ser también un tema (consultar serie temática). 95-96, 174, 237, 480-482.

Serie temática: serie cuyo elemento común es un tema, un tono o un motivo: juicios en un tribunal (***Tribunal***), crímenes tratados de una manera irónica (***Alfred Hitchcock presenta***), aventuras fantásticas y morales (***La cuarta dimensión***), etc. También denominada con el término colección. 208.

Sinopsis: resumen de una obra dramática ya escrita, que respeta el orden del relato y ocupa dos o tres páginas. Como herramienta de decisión es práctica, como herramienta de escritura es muy discutible. 448, 456.

Sitcom: anglicismo (contracción de *situation comedy*) que se refiere a una serie cómica para la televisión, con decorados y personajes recurrentes, y episodios cerrados (generalmente de 26 minutos). En estos últimos años, el término *sitcom* ha adquirido una connotación peyorativa, totalmente injustificada. Como en todo, las hay mediocres y excelentes (ver ***M.A.S.H, Embrujada, Get smart, The odd couple, The Peter principale, Les saintes chéries***, etc.). 95-96, 477, 514-515.

Sketch: grupo de escenas que cuentan una historia, a menudo forman parte de una colección. Muy próximos a algunos cortos o a algunas piezas de teatro cortas. Es el equivalente de una secuencia en una *road movie*. 231-232, 512-513.

Slapstick: anglicismo para referirse a la parte cómica del cine mudo americano, principalmente las tartas de merengue, las persecuciones, las patadas en el trasero. En su origen, el *slapstick* era una pala, en el circo o en el teatro, que servía para hacer que dos piezas de madera se golpeasen. 368.

Soap: anglicismo para denominar una serie melodramática. La expresión es la abreviatura de *soap opera* (ópera de jabón), en referencia a las marcas de jabón para lavadora que patrocinaban dichas series en Estados Unidos. En Francia se llaman telenovelas y en Brasil novelas. 85-86, 481-482.

Sorpresa: método que consiste en dar al espectador una información que no se espera. Cuando es importante también se la llama golpe de efecto. La sorpresa es la recompensa a una falsa pista. 169-173, 218-219, 296-300, 306, 412, 427.

Subintriga: acción secundaria que, como toda acción, tiene su protagonista, su objetivo y sus obstáculos. El protagonista es la mayor parte de las veces distinto al de la acción principal. La subintriga se supone que debe generar, directa o indirectamente, obstáculos para la acción principal. 204-206, 469.

Subobjetivo: objetivo semilocal utilizado por el protagonista para alcanzar su objetivo general. 74-75, 340-343, 416.

Subtítulo: traducción aproximada de los diálogos, que aparece impresa sobre las imágenes en las versiones originales de las películas extranjeras. 384-385.

Sucesión de escenas: plan de una obra dramática, constituido por una sucesión de escenas reducidas a lo esencial. También llamada escena a escena o sucesión de secuencias. 457-462.

Suspense: espera angustiosa, generadora de ansiedad que el espectador vive y que tiene su origen en la incertidumbre de la respuesta dramática. También se denomina tensión. Hay suspense en toda obra que plantee una cuestión o dramática o irónica a condición de que sea explotada. 110-116, 295-296, 299-301.

Tercer acto: todo lo que sucede a partir del momento en que el protagonista alcanza o abandona su objetivo. 155, 157-159, 170-171, 338, 407, 420-421.

Topper: anglicismo que designa un elemento dramático (a menudo corto y divertido) que se desarrolla en una escena o una acción y que la concluye. La guinda del pastel. 250-251, 333, 424.

Total: escena que incluye casi todos los mecanismos: protagonista-objetivo-obstáculos, los 3 actos, un clímax, conflicto, emoción, suspense, *crescendo*, evolución, elementos de comedia, una buena caracterización, unidad de acción, recompensas, *milking*, ironía dramática, sorpresa, al menos un bonito fragmento de actividad y buenos diálogos. 526-528.

Tragedia: género dramático que se caracteriza por dos elementos: 1.º uno o varios obstáculos internos (defectos trágicos), y 2.º el ejercicio del libre albedrío por parte del protagonista. 84-85, 88-92, 129-130, 258-260, 309.

Tratamiento: manera de tratar un tema. El tratamiento puede ser serio o cómico, naturalista o fantástico, realista o artificial (poético, musical, simbólico, etc.), aristotélico o épico (consultar este término), conceptos que no son incompatibles. Para los anglosajones, el término *treatment* hace, igualmente, referencia a la continuidad no dialogada. 89.

Tríada: grupo de tres elementos (personajes, situaciones, escenas, gestos, diálogos, imágenes, etc.) que tienen puntos en común y que forman frecuentemente un conjunto. La tríada desempeña un papel fundamental (aunque no mágico) tanto en la vida de los seres humanos, como en dramaturgia. 238-244, 266, 507.

Unidad: carácter de lo que es único. Se aplica a distintos conceptos: al tono, al estilo, al género, al tema, al tratamiento, a la caracterización (coherencia de los personajes), etc., y, sobre todo, a la acción, al espacio y al tiempo (ver a continuación). 151, **199-208**, 256, 407-408, 421-422, 506-507.

Unidad de acción: principio según el cual todas las partes de la obra (incluidas las posibles subintrigas) están al servicio de la acción. La unidad de acción está vinculada a la unicidad del objetivo general, y a la necesidad de orden por parte del ser humano. 67-68, 202-206, 408, 422.

Unidad de espacio: principio según el cual la acción debe desarrollarse en un único espacio. 202, 408, 421.

Unidad de tiempo: principio según el cual la acción debe desarrollarse en un plazo de tiempo limitado (de algunas horas a un día). 199-201, 407-408, 421.

Urgencia: sentimiento generado por la asociación del suspense y la falta de tiempo. 112-117, 406, 418-419, 525.

Víctima (de la ironía dramática): personaje que ignora una información que el espectador conoce. **261-306**.

Víctima (de un conflicto): el protagonista y/o el espectador. **45-63**.

Viejo resto: elemento narrativo que ha tenido un sentido y/o una utilidad en una versión anterior de la obra pero que ya no lo tiene. Los viejos restos invalidan la obra y son, en ocasiones, difíciles de identificar.

Voz *en off*: diálogo pronunciado por un personaje que no está sobre el escenario o que no aparece en la pantalla en el momento en que habla. Puede tratarse de un comentario general o de un diálogo fuera de contexto. 276, 384-385.

Whodunit: anglicismo (contracción de «¿Quién lo hizo?» con relación a un asesinato) utilizado en el caso de los relatos policíacos o de misterio, como los de Agatha Christie. 301, 305.

Zapping: actividad que consiste en pasar constantemente de una cadena de televisión a otra con la ayuda de un mando a distancia. Los quebequenses utilizan el término *pitonnage* y los americanos *grazing*, que quiere decir rozamiento. Para los americanos el término *zapper* o *clicker* designa el mando a distancia. 506.

Las obras

En las películas producidas por Tex Avery, Walt Disney, W.C. Fields, Buster Keaton, Laurel y Hardy, Harold Lloyd o los Hermanos Marx o con su colaboración, no siempre se menciona a los guionistas que intervinieron oficial o extraoficialmente. ***El cameraman***, por ejemplo, la podemos atribuir más a Buster Keaton que a Sedwich. La razón es que la mayor parte de las películas cómicas mudas se basan en la dramaturgia de sus intérpretes, a los que podemos, por lo tanto, atribuir lo principal del guión.

Los dibujos animados producidos por los estudios Disney son atribuidos a Walt Disney, incluso una vez fallecido éste, ya que respetan su espíritu. No creo que las grandes obras maestras se hiciesen en vida de Disney y las mediocridades hayan aparecido después de su muerte.

Muchos cineastas (norteamericanos) no han sido reconocidos como guionistas de sus películas aunque es evidente que fueron sus coautores. Dos buenos ejemplos: Hitchcock o Lubitsch, a quienes se puede atribuir lo esencial del guión.

Algunas obras han sido clasificadas en función de su título original cuando éste es más conocido que el título español (***Rain man***, etc.) o cuando no han sido exhibidas, publicadas o representadas en España (***The odd couple***).

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

X

Y

Z

Los autores

La mayor parte de los artistas considerados como animadores (Tex Avery, Walt Disney, Paul Grimault, etc.) han sido igualmente dibujantes, realizadores y productores de dibujos animados.

Los autores de ensayos, artículos, cartas, etc., aparecen reseñados como escritores.

«Escenógrafo» hace referencia sólo al teatro.

Este índice incluye igualmente a algunos no-autores citados en el libro (Baty, Madre Teresa de Calcuta, etc.).

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

R

S

T

U

V

W

Y

Z

Referencias bibliográficas

[1] AGE, en «Positif», nº 193 (mayo 1977)
[2] ALLEN, Woody, ***Dieu, Shakespeare et moi*** (Le Seuil)
[3] ANTOINE, André, ***Causerie sur la mise en scène***, en «Revue de Paris» (1903)
[4] ARISTÓTELES, ***La Poética*** (Icaria)
[5] AUKIN, David, en «Première», nº 232 (julio 96)
[6] AVERY, Tex, en ***Tex Avery, king of cartoons*** de Joe Adamson (Popular library)
[7] BATY, Gaston, «Lettre à Lugné-Poe» citado por Simone Balazard en ***Le Guide du théâtre*** (Syros)
[8] BAUDELAIRE, Charles, ***De l'essence du rire*** (Robert Laffont)
[9] BERGMAN, Ingmar, ***Conversations avec Ingmar Bergman*** de Olivier Assayas y Stig Björkman (Cahiers du Cinéma)
[10] BERGSON, Henri, ***La risa*** (Espasa-Calpe)
[11] BERL, Emmanuel, ***Un téléspectateur engagé*** (François Bourin)
[12] BERNE, Eric, ***Analyse transactionnelle et psychothérapie*** (Payot)
[13] BERNE, Eric, ***¿Qué dice Usted después de decir hola?*** (Grijalbo)
[14] BENSSON, Benno, en «Télérama», nº 2253 (marzo 1993)
[14b] BESSON, Luc, en «Le Figaro Madame» (13/04/90)
[15] BETTELHEIM, Bruno, ***Psicoanálisis de los cuentos de hadas*** (Crítica)
[16] BETTELHEIM, Bruno, ***Sur l'art et l'éducation artistique***, en ***Sobrevivir: el holocausto una generación después*** (Crítica)
[17] BHARATA-MUNI, ***Le natyasastra***
[18] BOILEAU, Nicolas, ***Poéticas*** (Editorial Nacional)
[19] BOKANOWSKI, Patrick, ***Les créateurs*** («Autrement» nº 48, marzo 1983)
[20] BOSSUET, ***Maximes et réflexions sur la comédie*** (Vrin)
[21] BROOK, Peter, en «Rendez-vous des théâtres du monde» (junio 1957)
[22] CAPLOW, Theodore, ***Dos contra uno: teoría de coaliciones en las tríadas*** (Alianza)
[23] CAPRA, Frank, ***Hollywood story*** (Ramsay Poche)
[24] CARROLL, Lewis, ***Al otro lado del espejo*** (Valdemar)
[25] CHAPLIN, Charles, en ***Anthologie du cinéma*** de Marcel Lapierre
[26] CHAPLIN, Charles, ***Can art be popular?***, en «The Ladies' Home Journal» (octubre 1924)
[27] CHAPLIN, Charles, en «Cinéa» (marzo 1931)
[28] CHEVALIER, Jean, ***Diccionario de los símbolos*** (Herder)

[29] CHOMSKY, Noam, En *Aspectos de la teoría de la sintaxis* (Gedisa)
[30] CLAUDEL, Paul, *Memorias improvisadas* (Emecé)
[31] COLLET, Jean-Yves, en «Le magazine des abonnés Canal +» (octubre 1997)
[32] COMTE-SPONVILLE, André, en «Calades» (mayo 1992)
[33] CORNEILLE, Pierre, *Discours des trois unités*
[34] CORNEILLE, Pierre, Prólogo de *«El Cid»*
[35] CROS, Charles, *Le coffret de santal* (Gallimard)
[35b] DAMASIO, Antonio, *El error de Descartes, la emoción, la razón y el cerebro humano* (Crítica)
[36] DIDEROT, Denis, *De la poésie dramatique* (Garnier)
[37] DIDEROT, Denis, *Entretiens sur «Le fils naturel»* (Garnier)
[38] DIDEROT, Denis, *Oeuvres esthétiques* (Garnier)
[39] DOLTO, Françoise, *La causa de los niños* (Paidós)
[40] DUMAS, Alejandro (hijo), *Prólogos*
[41] ECO, Umberto, *El nombre de la rosa* (Plaza y Janés)
[42] ENGLISH, Fanita, *Qui suis-je face à toi?* (Hommes et Groupes)
[43] FELLINI, Federico, en L'Arc (1971)
[44] FIELD, Syd, *Screenplay* (Dell)
[45] FLAUBERT, Gustave, *Correspondencia íntima* (Ediciones B)
[46] FORD, John, en «Cahiers du Cinéma» (agosto 1958)
[47] FRANZ, Marie-Louise von, *L'interprétation des contés de fée* (Jacqueline Renard-La Fontaine de Pierre)
[48] FRANZ, Marie-Louise von, *Interprétation d'un conte: L'âne d'or* (La Fontaine de Pierre)
[49] FREUD, Sigmund, *Inhibition, sympôme et angoisse (PUF)*
[50] FREUD, Sigmund, *L'humour* (Gallimard)
[51] FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (Gallimard)
[52] FREUD, Sigmund, *Edipo y Hamlet*, en *La interpretación de los sueños* (Alianza Editorial)
[53] FREUD, Sigmund, *Ma vie et la psychanalyse* (Gallimard)
[54] FROUG, William, *The screenwriter looks at the screenwriter* (McMillan), citado en «CinémAction» nº 61
[55] GASSNÉR, John, *Masters of the drama* (Dover ou Random House)
[56] GILI, Jean, *La comédie italienne* (Henri Veyrier)
[57] GIRADOUX, Jean, en *Théâtre complet* (Livre de poche)
[58] GOLDONI, Carlo, *Mémoires* (Aubier)
[59] GODARD, Jean-Luc, en «Bouillon de culture» (France 2, 1993)
[60] GRUAULT, Jean, *Une leçon de cinéma*, en «CinémAction HS: les scènaristes français»
[61] HAWKS, Howard, en *Hawks par Hawks* de Jim McBride (Ramsay)
[62] HEGEL, *Lecciones de estética* (Península)
[63] HERGÉ, *Conversaciones con Hergé: Tintín y yo* por Numa Sadoul (Juventud)
[64] HERMANN, Bernard, en *«Sight and sound»* (invierno 1971-1972)
[65] HITCHCOCK, Alfred, en *Le cinéma américain par ses auteurs* de Eric Leguèbe (Guy Authier)
[66] HITCHCOCK, Alfred y TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock* (Alianza)
[67] HORACIO, *Arte poética* (C.S.I.C.)
[68] HOUSEMAN, John, en *Orson Welles* de Joseph McBride (Secker &Warburg)
[69] HOWARD, David y MABLEY, Edward, *The tools of screenwriting* (St. Martin's Press)

[70] HUGO, Victor, Prólogo de *Cromwell* (Espasa-Calpe)
[71] IMAMURA, Shohei, en *Visiteurs de Cannes* de Gilles Jacob (Hatier)
[72] JAMES, Muriel, *Laugh therapy*, «Transactional Analysis Journal», IX, 4 (octubre 1979)
[73] JAPPELLE, Hubert, *Les enyeux de l'interprétation théâtrale* (L'Harmattan)
[74] JENN, Pierre, *Techniques du scénario* (FEMIS)
[75] JOULE, Robert-Vincent y BEAUVOIS, Jean-Léon, *Petit traité de manipulation à l'usage des hommêtes gens* (Presses universitaires de Grenoble)
[76] KAEL, Pauline, *Raising Kane*, en *The Citizen Kane Book* (Paladin)
[77] KARPMANN, Stephen, *Script drama analysis*, «Transactional Analysis Bulletin» 7, 26 (1968)
[78] KEATON, Buster, *Why I nerver smile*, en «The Ladies Home Journal» (junio 1926)
[79] KERR, Walter, *The silent clowns* (Knopf)
[80] KERR, Walter, *Tragedy and comedy* (Da Capo Press)
[81] KOLTÈS, Bernard-Marie, *Un hangard à l'ouest* (Les Editions de Minuit)
[82] KUBRICK, Stanley, en *Film director as superstar* de Josphe Gelmis (Doubleday)
[83] KUNDERA, Milan, *La insoportable levedad del ser* (Tusquets)
[84] KUNDERA, Milan, *La inmortalidad* (Tusquets)
[85] LA BRUYÈRE, Jean de, *Los caracteres o las costumbres de este siglo* (Aguilar)
[86] LA FONTAINE, Jean de, *Le pouvoir des fables*
[87] LANG, Fritz, en *Le cinéma américain par ses auteurs* de Eric Leguèbe (Guy Authier)
[88] LAO-TSEU, citado por Carl Rogers en *Le développement de la personne* (Dunod)
[89] LA ROCHEFOUCAULD, François de, *Maximas: reflexiones o sentencias y máximas morales* (Planeta)
[90] LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la pintura* (Espasa-Calpe)
[91] LÉVI-STRAUSS, Claude, en *Los verdaderos pensadores de nuestro tiempo* de Guy Sorman (Seix Barral)
[92] LOSEY, Joseph, en *Le cinéma américain par ses auteurs* de Eric Leguèbe (Guy Authier)
[93] LOURCELLES, Jacques, *Dictionnaire du cinéma – Les films* (Robert Laffont)
[94] MABLEY, Edward, *Dramatic construction* (Chilton)
[95] MANDELBROT, Benoît, en «Fractales» (FR3, noviembre 1992)
[96] MARC, Edmond & PICARD, Dominique, *L'école de Palo Alto* (Retz)
[97] MARX, Groucho, citado por Walter Kerr en *Tragedy and comedy* (Da Capo Press)
[98] MEGGLE, Dominique, *Les thérapies brèves* (Retz)
[99] MILLER, Alice, *Por tu propio bien: raíces de la violencia en la educación del niño* (Tusquets)
[100] MILLER, Arthur, *Essai sur le théâtre* (Grasset)
[101] MNOUCHKINE, Ariane, en *Le théâtre en France* (prólogo) (Armand Colin)
[102] MOLIÈRE, *Premier placet du «Tartuffe»*
[103] MONICELLI, Mario, en «Positif» nº 185 (septiembre 1976)
[104] MONTESQUIEU, *Cahiers: sur l'homme*
[105] MOUNIER, Guillemette, «Pomme d'Api» nº 297 (noviembre 1990)
[106] MURNAU, Friedrich Wilhelm, *Films of the future*, en «McCall's Magazine» (sept. 1928)
[107] NAZARENKO, Jean-Marie, «Enfant d'Abord» nº 163 (diciembre 1992)
[108] NIETZSCHE, Friedrich, *Humano, demasiado humano* (Edaf)
[109] NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia* (Espasa-Calpe)

[110] O'NEILL, Eugène, citado por Edward Mabley en ***Dramatic construction*** (Chilton)
[111] PANOFSKY, Erwin, ***L'œuvre d'art et ses significations*** (Gallimard)
[112] PASCAL, Blaise, ***Obras matemáticas y físicas***
[113] PERRET, Philippe y BARATAUD, Robin, ***Savoir rédiger et présenter son scénario*** (Maison du Film Court)
[113b] PHILLIPS, David, en «American sociological review» (1974)
[114] PIAGET, Jean, ***La construcción de lo real en el niño*** (Crítica)
[115] POLANSKI, Roman, en «Dialogue on film» nº3/8 (AFI, agosto 1974)
[116] POLANSKI, Roman, en «Positif» nº 102 (febrero 1969)
[117] PRATHER, Richard S., en ***The mystery writer's handbook*** (Writer's Digest)
[118] PROPP, Vladimir J., ***Morfología del cuento*** (Fundamentos)
[119] RACINE, Jean, en el prólogo de ***Berenice***
[120] RÉMY, Tristan, ***Entrées clownesques*** (L'Arche)
[121] RENOIR, Jean, ***Jean Renoir, entretiens et propos*** (Cahiers du Cinéma)
[122] RICCOBONI, Luigi, ***Observations sur la comédie et le génie de Molière*** (Slatkine)
[123] RISI, Dino, en «Positif» nº 142 (septiembre 1972)
[124] ROGERS, Carl, ***Le développement de la personne*** (Dunod)
[125] SANTAYANA, George, citado por William Alfred en ***Tragedy and comedy*** (Da Capo Press)
[126] SARTRE, Jean-Paul, citado por Simone Balazard en ***Le guide du théâtre*** (Syros)
[127] SAVARY, Jérôme, en «Enfant d'Abord» nº163 (diciembre 1992)
[128] SEARS, Ted, citado en Finch, Christopher, ***The art of Walt Disney*** (Abrams)
[129] SHARFF, Stefan, ***Alfred Hitchcock's high vernacular*** (Columbia University Press)
[130] SHARFF, Stefan, ***The elements of cinema*** (Columbia University Press)
[131] SHAW, Georges Bernard, ***Préface aux pièces plaisantes*** (Odhams)
[132] SHAW, George Bernard, ***Préface aux trois pièces pour puritains*** (Odhams)
[133] SHAW, George Bernard, Prólogo de ***Santa Juana*** (Cátedra)
[134] SIMON, Alfred, ***La planète des clowns*** (La Manufacture)
[135] STEINER, Claude, ***Los guiones que vivimos, análisis transaccional de los guiones de vida*** (Kairós)
[136] STEINER, George, ***La muerte de la tragedia*** (Azul editorial)
[137] TCHEKHOV, Anton, ***Conversation avec Serge Gorodetski***
[138] TCHEKHOV, Anton, ***Correspondance*** (Albin Michel)
[139] TISSERON, Serge, ***Secrets de famille: mode d'emploi*** (Marabout)
[140] TISSERON, Serge, ***Tintin chez le psychanalyste*** (Aubier)
[141] TOROK, Jean-Paul, ***Le scénario*** (Artefact-Henri Vayrier)
[142] TOTÓ, citado por Jean GILI en ***La comédie italienne*** (Henri Veyrier)
[143] TRUFFAUT, François, prólogo de ***El cine según Hitchcock*** (Alianza)
[144] TRUFFAUT, François, ***Las películas de mi vida*** (Mensajero)
[145] TRUFFAUT, Francois, ***Truffaut par Truffaut*** (Le Chêne)
[146] TRUFFAUT, François, ***Una cierta tendencia del cine francés*** «Les Cahiers du Cinéma» nº 31 (enero 1954)
[147] TULARD, Jean, ***Guide des films*** (Robert Laffont)
[148] VEBER, Francis, en ***Les scénaristes au travail*** de Christian Salé (Hatier)
[149] VENTURI, Robert, ***Complejidad y contradicción en arquitectura*** (Gustavo Gili)
[150] VITEZ, Antoine, ***Adresse à Jack Lang*** (1973), citado en «Enfant d'Abord» nº 163
[151] WAGNER, Richard, ***L'oeuvre d'art de l'avenir***
[152] WALPOLE, Horace, ***Correspondence (Lettre à Horace Mann)***
[153] WATZLAWICK, Paul, ***El arte de amargarse la vida*** (Herder)
[154] WATZLAWICK, Paul, ***¿Es real la realidad?*** (Herder)
[155] WATZLAWICK, Paul & NARDONE, Giorgio, ***El arte del cambio: trastornos fóbicos y obsesivos*** (Herder)
[156] WATZLAWICK, Paul, WEAKLAND, John y FISCH, Richard, ***Changements, paradoxes et psychothérapie*** (Le Seuil)
[157] WELCH, James, en «***Telerama***», n.º 2423 (junio 1996)
[158] WELLES, Orson, en ***Orson Welles de Joseph McBride (Secker &Warburg)***
[159] WELLES, Orson, en «Positif» n.º 167 (marzo 1975)
[160] WILDER, Billy, ***Mémoires*** (Robert Laffont)
[161] WILDER, Billy, en ***Passeport pour Hollywood*** de Michel Ciment (Seuil)
[162] WILLIAMS, Tennessee, en ***Le monde où nous vivons*** (TV)
[163] WILLIAMS, Tennessee, en «Interview» (1951)
[164] WINNICOTT, Donald, ***L'enfant et sa famille*** (Payot)
[165] YENDT, Maurice, ***Les ravisseurs d'enfants*** (Actes Sud)
[166] ZEAMI, ***Tratado sobre la práctica del teatro nô y cuatro dramas*** (Trotta Madrid)
[167] ZOLA, Émile, Prólogo de ***Thérèse Raquin***

Letras de cine

- **El cine en 111 películas**
  José María Sesc
- **Charlton Heston. La épica del héroe**
  Fernando Alonso Barahona
- **John Wayne. El héroe americano**
  Fernando Alonso Barahona
- **El cine de aventuras**
  Luis Pérez Bastías
- **Introducción a Shakespeare a través del cine**
  Fernando Gil-Delgado
- **¿De qué tratan realmente las películas? Claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión**
  Carmen Sofía Brenes
- **El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner**
  The man without the movie camera. The cinema of Alan Berliner
  Efrén Cuevas y Carlos Muguiro (eds.)
- **Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras**
  Heriberto Navarro y Sergio Navarro
- **La grandeza del espíritu humano: el cine de David Puttnam**
  Alejandro Pardo
- **La dramaturgia**
  Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic
  Yves Lavandier